

$20—

DAS BILDWERK

MAX DERI

DAS BILDWERK

Eine Anleitung
zum Erleben von Werken
der Baukunst,
Bildhauerei und Malerei



DEUTSCHE BUCH-GEMEINSCHAFT
G. M. B. H.
BERLIN

Druck von A. Seydel & Cie. Aktiengesellschaft, Berlin SW 61.

EINLEITUNG

Erfahrung ist die Mutter der Weisheit.

Je stärker der Umkreis aller Erfahrungen der Menschen wächst, desto schwerer muß es dem Einzelnen werden, sich noch auf einem anderen Gebiete als dem seines eigentlichen Berufes gegründete Kenntnisse zu erwerben. Das rein sachliche Material jedes Wissenszweiges ist nämlich heute bereits so groß geworden, daß vielfach die Zeit fehlt, auf mehr als einem Gebiete jene Sammlung von Tatsachen vorzunehmen, die erst zum Beherrschen des Ganzen führt. Und die es im besonderen ermöglicht, neuen Tatsachen gegenüber die Sicherheit des wahren inneren Urteilens zu finden, nicht in leeres Ja- oder Neinsagen zu fallen.

Da bietet sich nun eine Hilfe, die die ehrliche Wissenschaft seit jeher angewendet hat. Seit jeher geht Wissenschaft darauf aus, der Fülle des Neuen gegenüber dadurch ihre Herrschaft zu wahren, daß sie sich eine einheitliche *Methode* schafft, der jede neue Tatsache unterworfen wird. Mögen der Tatsachen noch so viele werden: dadurch, daß jede in gleicher Weise „angefaßt“ wird, verliert die Fülle des Materiales ihre Schrecken. Es ist, um ein ganz durchsichtiges Bild zu geben, so, wie die ein für allemal festgesetzten Methoden der „Messung“ den Astronomen zur Beherrschung aller der an Zahl un-

endlichen Größen des Weltalls führen. Die einmal erlernte Methode läßt ihn niemals die Sicherheit verlieren, denn sowie eine neue Tatsache auftaucht, wird sie in das Netz der Messung gespannt und damit beherrscht.

Ähnlich, wenn auch in anderem, in mehr innerem Sinne, hilft der Fülle aller alten, neuen und zukünftigen Kunstwerke gegenüber eine bestimmte „Methode der Betrachtung". Die Werke mögen noch so verschieden sein: insoferne sie Kunstwerke sind, „fügen" sie sich nicht nur dieser Behandlung, sondern sie „geben" sich ihr. Das will sagen, daß sie demjenigen ihr Wesen freiwillig öffnen, der ein-für allemal weiß, wie er das Kunstwerk zu befragen hat, und auf welche Art von Antworten er rechnen kann.

Lehren heißt, Erfahrungen vermitteln. Und zwar wird es ein gutes Lehren dann, wenn es imstande ist, Erfahrungen, die der Lehrende in vielen Jahren gesammelt hat, so konzentriert und übersichtlich weiterzugeben, daß der Lernende in wesentlich kürzerer Zeit ans Ziel gelangt, als der Lehrende für seine Sammler-Wege brauchte. So wie „Führer" im Gebirge sein heißt, aus den hunderten von Wegen, die man in der Jugend alle gegangen ist, alle erprobt hat, jenen Einen auszuwählen, der den Gefährten am raschesten und sichersten, ohne Um- und Abwege, ans Ziel bringt.

Die Einsicht in diese Tatsache wecke dem Leser den Willen, den ersten „theoretischen" Teil dieses

Buches nicht zu überschlagen. Er bringt in durchaus populärer, Jedem verständlicher Form die allgemeinen Erörterungen über die Natur des Kunstwerkes und über die *Methode seiner Betrachtung.* Wer ihn erfaßt hat, dem *muß* — theoretisch gesprochen — jedes Kunstwerk sein Wesen weisen.

In den *Bildbeispielen* des zweiten Teiles wird dann diese Methode praktisch erprobt. Kennt man sie erst, so wird man sie leicht trotz der Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Werke in jeder Analyse wiedererkennen. Und so durch die Übung der methodischen Einstellung jene Sicherheit gewinnen, die dann auch vor neuen, bisher noch unbekannten Beispielen nicht versagt. —

Ich weiß dabei wohl, daß viele der Leser dieses Buches den Wunsch haben, sich gerade in den modernsten Kunstschöpfungen des Kubismus, des Konstruktivismus, des Futurismus, der absoluten Malerei zurechtzufinden. Und sie mögen enttäuscht sein, beim ersten Durchblättern der Abbildungen kein Beispiel dieser Kunstarten zu finden. Doch man bedenke, daß die genannten Kunstweisen kompliziertester und verworrenster Art sind, schwierig aufzulösen, und diese Mühe nur in seltenen Fällen lohnend. Deshalb zwinge man sich zur Geduld. Mag sich der Mensch auch den körperlichen Flügel erfunden haben; auf geistigem Gebiete kommt er nur durch stetig-langsames Fortschreiten, durch ganz allmähliches Anpassen der Gedanken an die Tatsachen weiter. Die Zeiten sind endgültig vorbei, in

denen sich der Mensch vermaß, ohne reichste, andauernd erneute Erfahrung die Probleme des Lebens durchschauen und beherrschen zu können. Die „rationalistische Metaphysik", die aus dem „reinen Denken" die Tatsachen dieser Welt glaubte ableiten zu können, hat in der heutigen Wissenschaft ihr Recht verloren. Nur wer das Gesetz stetigen Fortschritts auch innerhalb der geistigen Entwicklung erkannt hat und ihm dienend folgt, der vermag die Sicherheit des Verstehens auch komplizierter Tatbestände zu erringen.

Doch nichts, was Menschen gedacht oder gebildet haben, kann dem Nebenmenschen auf die Dauer unverständlich bleiben. Daher braucht sich jener, der über wirklich innerlich verarbeitete Erfahrungen auf einem Gebiete verfügt, vor keinem Probleme dieses Bezirkes mehr zu fürchten. Und zu diesem Ziele führt eben am raschesten das Erlernen der „spezifischen Methode" des Gebietes. Beherrscht man diese erst, hier also die *Methode der Bildbetrachtung,* dann mag man sich ruhig auch schwierigeren Aufgaben, wie etwa jenen erwähnten modernen Kunstproblemen zuwenden und zu Büchern über diese Fragen greifen. Doch ich glaube mit Recht dem Wunsche widerstanden zu haben, in diese grundlegenden Erörterungen, die dem Sehnsüchtigen das Tor erst öffnen sollen, bereits Gestaltungen aufzunehmen, die, verwirrt durch die sozialen Erschütterungen des letzten Dezenniums, schwankende, unausgeglichene, uneinheitliche Ge-

bilde sind. Die bestenfalls lallende Versprechungen für Zukünftiges geben, Zwischenlösungen, Übergangserscheinungen in eine Kunst, die, so hoffen wir, auf wieder gesichertem, geruhigtem sozialen Boden eine Gemeinschaft beglücken wird, die zu sich selbst wieder heimgefunden hat.

THEORIE

Fragt man nach der Art und Weise, nach der „Methode", wie der Mensch ein Kunstwerk betrachten soll, so enthält diese Frage selbst schon jene drei Bestimmungsstücke, die man kennen muß, um die Antwort zu finden. Der Mensch auf der einen Seite, das Kunstwerk auf der anderen Seite, und die fruchtbare Beziehung zwischen diesen beiden Teilen: über diese drei Gegebenheiten muß man im klaren sein, um die Aufgabe zu durchschauen. Es gilt also, Klarheit darüber zu gewinnen: erstens, welche von den „Eigenschaften" des menschlichen Bewußtseins beim Kunsterlebnis in Tätigkeit tritt; zweitens, wodurch sich das Kunstwerk von allen übrigen Objekten der Außenwelt „spezifisch" unterscheidet; und drittens, wie man die spezifische Art der Beziehung zwischen dem aufnehmenden Bewußtsein und dem gegebenen Kunstwerk so fassen kann, daß sich aus der Beschreibung dieses Vorganges das ständig Wiederkehrende herauslösen, in die Form einer „Regel", einer „Methode" des Aufnehmens fassen läßt.

Dies Ziel erreicht man am schnellsten, wenn man den Blick vom Allgemeinsten aus nimmt. Man mag im Anfange dabei ruhig mit Siebenmeilenstiefeln ausgreifen. Das gesamte Gebiet soll ab-

geschritten und vermessen werden, bevor der Platz für das Eigenhäuslein bereitet wird.

BEWUSSTSEIN UND AUSSENWELT

Nimmt man das Gesamte der Welt in den Blick und sucht die allgemeinste, weiteste Unterscheidung, so zerfällt dieses Ganze in eine grundlegende Zweiheit. Seit jeher und immer wieder für jeden neuen Einzelnen, der sich und die Welt besinnt, zerfällt dies Besonnene in eben diese Zwei: in ihn und in die Welt. Das eigene „innere" Bewußtsein auf der einen Seite; die Dinge und Vorgänge der „äußeren" Welt auf der anderen Seite: dies ist die weiteste allgemeinste Unterscheidung, die jede „weltanschauliche" Besinnung immer wieder als erste vorfindet, also konstatieren und anerkennen muß.

DAS MENSCHLICHE BEWUSSTSEIN

Denken, Fühlen, Wollen

Besinnt man nun weiter diese beiden Teilstücke jedes für sich und betrachtet dabei vorerst das *menschliche Bewußtsein,* also das eigene Seelenleben, so findet man bald, daß man in ihm nun wieder drei wesentlich verschiedene Verhaltungsweisen unterscheiden kann. Seit Jahrtausenden hat man dies bereits erkannt, und die drei wichtigsten und grundlegenden „Funktionen" der Seele als das Denken, das Fühlen und das Wollen bezeichnet.

Sofort ergibt sich aber dann die weitere Frage, wie denn diese drei Funktionen innerhalb des Bewußtseins zueinander stehen: ob sie überhaupt keine zwingende Ordnung aufweisen, also in beliebiger Reihenfolge auftreten können, oder ob sie nebeneinander, oder ob sie hintereinander geordnet sind. Auch das wird sich nur aus der Erfahrung, also aus der Beobachtung des eigenen Seelenlebens, entscheiden lassen. Das Durchdenken eines einfachen Beispieles führt am schnellsten zur Klarheit.

Man stehe vor einem Objekt der Außenwelt, etwa einem blühenden Strauch. Die Reize, die von dem äußeren Objekt ausgehen, treffen unser Sinnesorgan und lösen damit in unserem Bewußtsein bestimmte Vorgänge aus. Nun beobachte man das eigene Bewußtsein in seinen Reaktionen.

Da tritt das *Denken* in Funktion. Man „erkennt" den Strauch, etwa als Rosenstrauch.

Gleichzeitig aber mit diesem erkennenden Denken ist in der Seele ein starkes *Gefühls*erlebnis mitgegeben. Die Farben, die Licht- und Schattenverteilung, die Formen, die das Auge sieht, vermitteln dem Betrachter eine Gefühlsbewegung, die als solche deutlich neben dem verstandesmäßigen Erkennen des Objektes gleichzeitig miterlebt wird.

So ergibt sich hier als Erstes — und jedes weitere Beispiel würde diese Beobachtung bestätigen —, daß jede Aufnahme eines äußeren Objektes zwiefacher Natur ist. Stets wird sowohl das Denken wie das Fühlen — sowohl die „intellektuelle" wie

auch die „emotionelle“ Funktion des Bewußtseins — vom äußeren Objekte aufgerufen. Denken und Fühlen laufen also bei unseren Erlebnissen gleichzeitig und nebeneinander ab.

Beobachtet man sich nun weiter, so erfährt man, daß man wohl bei dieser seelischen Verhaltungsweise verharren kann; es *kann* aber auch vorkommen, daß ein „Begehren“ nach dem äußeren Objekte, hier also nach einer Rose, auftritt. Und damit ist die dritte Funktion des menschlichen Bewußtseins, das *Wollen* wachgerufen.

Erst dann also, wenn das Erkennen und das Fühlen bereits in Tätigkeit, ja bis zu einem gewissen Grade bereits abgelaufen sind; erst dann also, wenn man die Rose als solche erkannt hat, und ebenso erst dann, wenn die gleichzeitig auftretende Gefühlserschütterung erfolgt ist: *erst dann* kann, aus beidem entspringend, das bewußte *Wollen* in Funktion treten. Erkennen und Fühlen sind also *nebeneinander* geordnet; das Wollen — die „voluntaristische“ Funktion — aber ist beiden *nach*geordnet.

Nun braucht das menschliche Bewußtsein aber auch hierbei nicht zu verharren. Das Wollen wieder kann als Folge das Tun aufrufen, zur Tat führen. Es bewegt dann als seelischer Motor die Glieder des Menschen und erwirkt die *Handlung*.

Mit dieser Handlung aber — hier etwa dem Pflücken einer Blüte — wird das *äußere* Objekt verändert: und damit ist man aus der Sphäre des eigenen Bewußtseins wieder hinausgelangt. Traten

wir seinerzeit in der Verfolgung des äußeren Reizes mit dem Erwecken des Erkennens und des Fühlens in die Sphäre des Bewußtseins ein, so treten wir, nach dem Ablaufe des Wollens, mit der Handlung aus dieser Sphäre wieder in die Welt der äußeren Objekte hinaus. Innerhalb des Bewußtseins bleibt man nur so lange, wie Erkennen, Fühlen und Wollen in der Seele aufgerufen sind, die nach Außen tretende Handlung aber noch nicht erfolgt.

Daraus ergibt sich also für die „Konstruktion", oder besser — wie die moderne Wissenschaft gerne sagt — für den „Strukturzusammenhang" des menschlichen Bewußtseins folgendes schematische Gerippe.

Jedes Erfahren eines äußeren Objektes, also jede „Wahrnehmung", ruft das Erkennen und das Fühlen zu unmittelbar gleichzeitigem Leben auf.

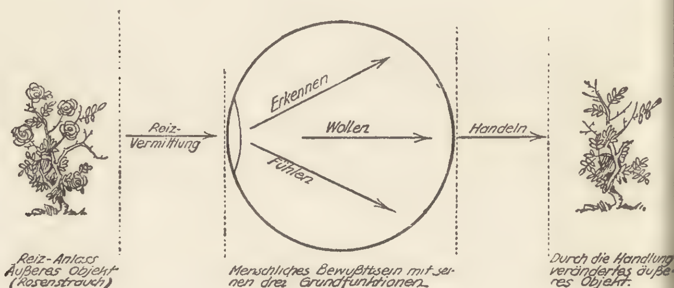
Als Folge des Erkennens und Fühlens kann das Wollen wach werden, das das äußere Objekt oder einen seiner Teile begehrt.

Als Folge dieses Wollens wieder kann der Mensch zur Tathandlung schreiten, die, durch das Eingreifen in den Bereich der äußeren Objekte, diese, also die „objektive Welt", in ihrer Zusammenordnung irgendwie verändert.

Nimmt man eine Gruppe biologisch notwendiger, das heißt zur Lebenserhaltung unbedingt erforderlicher Reaktionen aus, die ihren Ablauf im Bewußtsein in Jahrmillionen langer Übung „reflexartig" verkürzt haben und infolgedessen ohne Betätigung

des vollen Bewußtseins vor sich gehen: dann gilt dieses Schema für alle, für die einfachsten wie für die kompliziertesten Verhaltungsweisen des Menschen. In den komplizierten Fällen mögen Erinnerungsvorstellungen an äußere Objekte, kombinierte Erfahrungen, verschlungene Überlegungen die Rolle des „Anlasses“ übernehmen: auf dieses Schema läßt sich jedes Erleben und folgende Tun in seinem Kerne reduzieren. Beim erwachsenen Menschen zeigt die schematische Ordnung der Bewußtseinsvorgänge immer wieder diesen Ablauf.

Schematisch in einer Zeichnung dargestellt, ergibt sich also folgendes Bild.



Wissenschaftliches, ästhetisches und praktisches Verhalten

Nun erweist weitere Erfahrung und deren Beobachtung, daß die beiden Grundfunktionen des menschlichen Bewußtseins, das Denken (Erkennen)

und das Fühlen nicht in gleicher Stärke aufzutreten brauchen. Der Mensch kann von sich aus mehr Gewicht auf das Eine oder auf das Andere legen. Er kann sich verschieden „einstellen“.

Stellt sich der lebende Mensch mehr auf das Erkennen ein, richtet er seine Aufmerksamkeit vorwiegend auf das Konstatieren der Gemeinsamkeiten oder der Unterschiede gerade dieses Objektes im Verhältnis zu anderen Objekten, beschreibt er dessen Merkmale; zählt er in unserem Falle also etwa Blütenblätter und Staubgefäße und stellt damit Art und Gattung der Rose fest: so verhält er sich *wissenschaftlich.*

Stellt er sich aber vorwiegend auf die Gefühlsbegleitung des Erlebnisses ein, läßt er jene Gefühle in sich schwingen, die durch die Farben, die Lichter, die Schatten, die Formen des Objektes in ihm erregt werden; schaut er also in unserem Falle die leuchtend roten Rosen im dunkelnden grünen Laub, die zarte Verteilung der Blätter, die versponnene Führung der Zweige, und gibt sich all deren Gefühlsvermittlung rein als solcher hin, läßt sie rein als solche, rein nur als Gefühlserhebung in sich leben und weben, schwingen und schweben: so verhält er sich *ästhetisch.*

Stellt sich der Mensch schließlich auf das Wollen und das daraus folgende Handeln ein, läßt er Erkennen und Fühlen stets nur dazu ablaufen, um dann in die Naturgegebenheiten einzugreifen, indem er ihre bisherige Zusammenstellung tätig verändert

— etwa eine Blüte pflückt —: so verhält er sich „handelnd“ oder *„praktisch“*.

Es erfolgt also bei den verschiedenen Einstellungen des Menschen einem Erlebnis gegenüber eine Art „Gewichtsverteilung“ des Bewußtseins. Wenn wir das für unsere speziellen Fragen hier nicht in Betracht kommende handelnd-praktische Verhalten des Menschen ausschalten, dann bleiben zwei Grundmöglichkeiten, zwei Ur-Verhaltungsweisen jeder menschlichen Seele zu konstatieren.

Der Mensch hat seelisch gleichsam zwei Beine. Im Verhalten des gewöhnlichen Lebens aller Tage benützt er sie beide gleicherweise. Zweibeinig lebt der Mensch zu best. — Doch man beobachtet an sich und Anderen, daß die Möglichkeit besteht, sich einseitig einzustellen, eine der beiden Grundfunktionen möglichst zu *isolieren*. — Und es sei hier eingeschaltet, daß der Mensch desto weiter in der „Kultur“ vorgeschritten ist, sich desto weiter vom primitiven Naturmenschen vergangener Jahrhunderttausende entfernt hat, je weiter er in dieser Fähigkeit der Isolierung einer der beiden Grundfunktionen des Bewußtseins gelangt ist.

Stellt sich nämlich der Mensch möglichst extrem auf das „Verstandesbein“, betrachtet er also den gerade vorliegenden Tatbestand möglichst einseitig mit seinem denkenden Erkennen, so verhält er sich „wissenschaftlich“. Er sieht von allem Angenehmen oder Unangenehmen, von allem ihm selbst Nützlichsein oder Schädlichsein der Tatsachen ab, und fragt

auch nicht nach praktischem Vorteil. Er betätigt seine Erkenntnisfunktion rein um dieser Betätigung willen, er denkt um zu denken, und findet den Lohn für diese Tätigkeit und alle ihre Mühen rein in ihr selbst. Ihn reizt nichts als die Wahrheit. Diese sucht er festzustellen, und wenn er sie gefaßt hat, dann sagt er sie, mag sie schön oder häßlich, nährend oder zehrend sein. Sein Lohn ist, daß sie gilt. —

Stellt sich der Mensch aber möglichst extrem auf sein „Gefühlsbein", erlebt er also den gerade vorliegenden Tatbestand möglichst einseitig mit seinem Gefühle, läßt er möglichst keine denkende oder messende Überlegung in seinem Bewußtsein aufkommen, legt er sich völlig auf die Gefühlsbegleitung zurück, läßt diese und möglichst nichts als diese möglichst rein in sich schwingen: dann verhält er sich ästhetisch. Dann ist seine seelische Verhaltungsweise jene, die zu den tiefen Erschütterungen führt, die vom Menschen seit jeher tausendfach gesucht wurden, ihn seit jeher tausendfach bewegten, seit jeher ihn zum Lachen oder Weinen, zum Jauchzen oder Stöhnen, zum Rasen höchster Entzückung oder zur Stille tiefster Ergriffenheit geführt haben. —

So wüßten wir nun dies Eine, Wesentliche: *ästhetisches* Verhalten und Erleben besteht in *möglichst einseitig isoliertem gefühlsmäßigem* Verhalten und Erleben. Das „Ästhetische" ist also nicht etwa etwas, was besonderer Begabung bedürfte, was nicht jeder Mensch von sich aus, von seiner naturgegebe-

nen seelischen Konstitution aus hätte. Sondern es besteht nur in einer bestimmten einseitigen Einstellung des Bewußtseins, die dem einen leichter, dem anderen schwerer fallen mag, für die also die Einzelnen allerdings verschieden begabt sein können; die aber im Keime und Kerne durchaus in Jedem vorhanden ist, und die nur geübt zu werden braucht, um in vollem Ausmaße, das Leben beglükkend und bereichernd, zu funktionieren.

DIE AUSSENWELT:

Naturgebilde und künstliche Gebilde

Haben wir nun so die Struktur des menschlichen Bewußtseins und in ihrem Zusammenhang das Wesen der ästhetischen Einstellung erkannt und definiert, so haben wir damit wohl vom „Subjekte", vom Erlebenden aus, Klarheit gewonnen. Noch aber wissen wir nicht, was ein „Kunstwerk" an sich ist, wie sich dieses „Objekt" aus der Unzahl aller anderen Objekte der Außenwelt heraushebt, wodurch es sich von diesen anderen „spezifisch" unterscheidet.

Um dies zu erkennen, müssen wir zum Anfang zurückkehren. Wenn wir an die erste Einsicht anknüpfen, die wir über das Verhältnis des Einzelnen zur Welt gewonnen haben, dann wird sich diese zweite Frage sehr kurz beantworten lassen.

Wir sahen dort, daß sich für jeden Menschen, der sich und die Welt besinnt, alles in die Zweiheit des

eigenen „inneren“ Bewußtseins und der objektiven „äußeren“ Dinge und Vorgänge scheidet.

Betrachtet man nun diesen zweiten Bezirk, den der „äußeren Dinge und Vorgänge“ für sich — brutal gesprochen: alles das, was an sich bestehen bleibt, wenn der Einzelmensch stirbt —, so findet man, daß der Gesamtbereich der äußeren Objekte in zwei große Gruppen zerfällt.

Die eine Gruppe umfaßt alle jene Tatbestände, die „von Natur aus“ da sind; also alle jene Dinge und Vorgänge, die auch vorhanden wären, wenn es gar keine Menschen gäbe: Berge, Bäume, Flüsse, Steine, Tiere . . .

Die andere Gruppe umfaßt alle *erst vom Menschen gemachten* Dinge. Also alle Kleidungsstücke, Werkzeuge, Straßen, Brücken, Maschinen — und alle Kunstwerke.

Künstliche Gebilde: Technische Werke und Kunstwerke

So äußerlich manchem diese Scheidung in „natürliche“ und in „künstliche“ Objekte scheinen mag: sie führt in Vereinigung mit unseren früheren Ergebnissen zu völliger Klarheit über die Stellung der Kunstwerke in der Welt und über die Methode ihrer Betrachtung.

Denn fragt man weiter, wie sich nun innerhalb der vom Menschen gemachten, also der nicht von

Natur aus daseienden Objekte, weitere Untergruppen scheiden lassen, so zeigt sich folgendes.

Wir haben gesehen, daß der Mensch die beiden Grundfunktionen seiner Seele, das erkennende Denken und das erlebende Fühlen, bis zu einem hohen Grade voneinander isolieren kann. Er kann sich entweder vorwiegend denkend oder vorwiegend fühlend „einstellen“.

Nun kann sowohl auf das Denken wie auch auf das Fühlen das Wollen des Menschen folgen. Und aus diesem Wollen die Handlung.

Die Handlungen wieder befähigen den Menschen, aus den Materialien, die ihm die Natur bietet, neue Dinge zusammenzustellen, Objekte also, die vorher von Natur aus noch nicht vorhanden waren.

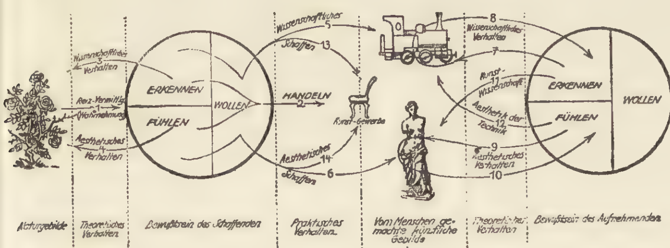
Stellt der Mensch nun aus vorwiegend erkennendem Denken neuartige Gebilde zusammen, so stellt er das her, was wir ein *technisches* Werk nennen. So etwa einen Hammer als Werkzeug, einen Pflug, eine Brücke, eine Maschine.

Setzt sich der Mensch aber auf ein Gefühl zurück, sammelt er dieses Gefühl unter möglichster Ausschaltung der erkennenden Funktion in sich zu möglichster Intensität, und stellt er dann möglichst rein aus diesem Gefühle ein Gebilde her, das, aus diesem Gefühle geboren, von ihm gesättigt und getragen ist: so schafft er ein *Kunstwerk.*

Ein Kunstwerk ist also ein von einem Menschen möglichst rein aus einem Gefühle heraus erstelltes

Gebilde, das dieses Gefühl trägt, es in Tönen, oder in Farben, Lichtern und Formen, oder in Wörtern gefaßt und gestaltet enthält.

Folgendes Schema mag die Tatsachen versinnbildlichen.



ERKLÄRUNG DES SCHEMAS

A. Das Bewußtsein des Schaffenden und sein Verhalten

1. Das äußere Natur-Objekt übt einen Reiz auf ein Sinnesorgan aus und erweckt in der „Wahrnehmung“ des gewöhnlichen Lebens Erkennen und Fühlen und folgend das Wollen.
2. Die Auswirkung des vom Erkennen und Fühlen bestimmten Wollens im Handeln führt zum praktischen Verhalten.
3. Einstellung des möglichst isolierten Erkennens auf das Objekt führt zum wissenschaftlichen Verhalten.

4. Einstellung des möglichst isolierten Fühlens auf das Objekt führt zum ästhetischen Verhalten.
5. Vom möglichst isolierten Erkennen führt der Weg durch das Wollen und über das Handeln zum Schaffen wissenschaftlicher Gebilde: Technische Werke.
6. Vom möglichst isolierten Fühlen führt der Weg durch das Wollen und über das Handeln zum Schaffen ästhetischer Gebilde: Kunstwerke.

B. Das Bewußtsein des Aufnehmenden und sein Verhalten

7—8. Rückläufiges Feststellen der in den technischen Gebilden „objektivierten", d. h. (durch Pfeillinie 5) in der Ausführung festgelegten verstandesmäßigen Überlegungen des Schaffenden führt zum wissenschaftlichen Verstehen der technischen Gebilde.

9—10. Rückläufiges Feststellen der in den künstlerischen Gebilden „objektivierten", d. h. (durch Pfeillinie 6) in der Ausführung festgelegten gefühlsmäßigen Erlebnisse des Schaffenden führt zum ästhetischen „Verstehen" der Kunstwerke: Kunst-Psychologie.

11. Das Einstellen des möglichst isolierten Erkennens auf die künstlerischen Gebilde führt zu deren rein wissenschaftlichen Behandlung

und zur rein historischen Wissenschaft der Kunst-Geschichte.

12. Das Einstellen des möglichst isolierten Fühlens auf die technischen Gebilde führt zu deren ästhetischer Aufnahme: „Schönheit der Technik".

DIE METHODE

Haben wir im Vorhergehenden Klarheit gewonnen: einerseits über die Struktur des menschlichen Bewußtseins und hier im besonderen über seine spezifische Betätigung im Kunstschaffen; andererseits über die Gruppierung der objektiven Dinge der Außenwelt und hier im besonderen über Stellung und Art der Kunstwerke: so kommen wir nun zum letzten Teile unserer theoretischen Erörterungen: zur Besprechung der *Methode,* mit der man Kunstwerke zu betrachten hat, um ihr Wesen zu erleben.

Wir haben erkannt, daß sich das Kunstwerk von allen Naturobjekten vorerst dadurch scheidet, daß es ein vom Menschen gemachtes Gebilde ist; und daß es sich weiterhin innerhalb aller vom Menschen gemachten Gebilde dadurch mit seinesgleichen in eine Gruppe stellt, daß es nicht — wie die technischen Werke — aus verstandesmäßigen Überlegungen entspringt, sondern aus einem Gefühlskomplex heraus gestaltet wird.

Nun wird es aber immerhin als *äußeres Objekt* gestaltet. Sowie es als solches fertig ist, sowie also

etwa der Steinblock — aus dem Gefühle heraus — zur Venus von Milo umgebildet ist, stellt sich diese Statue in die Reihe aller Objekte der Außenwelt ein, und gehört nun, rein als Objekt, der „äußeren" Natur an.

Von diesem Zeitpunkte an hat das *schaffende* Bewußtsein — letzte Tabelle, links — seine Aufgabe erfüllt. Das Werk hat sich vom Künstler gelöst und ist als äußeres Objekt selbständig geworden.

Die Frage ist nun die, wie sich ein neu herantretendes Bewußtsein, das des *Aufnehmenden* — letzte Tabelle, rechts — dem Kunstwerke gegenüber zu verhalten hat.

Da sind nun, wie ein Blick auf die Tabelle lehrt, wiederum die beiden Ur-Verhaltungsweisen des Bewußtseins möglich. Der Aufnehmende kann sich auf das Kunstwerk entweder mit seinem Erkennen oder mit seinem Fühlen einstellen.

Betrachte ich das Kunstwerk mit meinem Erkennen — Pfeillinie 11 —, so behandle ich es wissenschaftlich. Und zwar ebenso, wie ich das mit jedem anderen äußeren Objekt, entweder mit einem Naturobjekt oder mit einem technischen Werk auch tun könnte. Um bei unserem Beispiel, der milonischen Venus, zu bleiben: ich messe das Objekt nach seinen drei Dimensionen; ich beschreibe es nach seinen äußeren Merkmalen in seiner Stellung und Haltung, in der Lage der Glieder; ich stelle das Material fest, aus dem es gemacht ist; ich beschreibe die Technik,

mit der es hergestellt wurde; ich gebe den Zweck an, zu dem es verwendet wurde; ich reihe es in die Gruppe verwandter Gebilde ein.

Nun ist das Kunstwerk aber weiterhin auch aus relativ „dauerndem“ Materiale erstellt. Das heißt: es bleibt im Ablaufe der Jahre, Jahrzehnte und Jahrhunderte als Objekt erhalten. Und damit läuft die Zeit an ihm entlang, es bekommt seine „Geschichte“. Und indem es mehr oder minder wechselnde Schicksale erfährt, kann ich diese Schicksale erzählen. Ich erzähle, wann und wo und von wem es gemacht, wo es zuerst aufgestellt wurde, wie es seinen Ort wechselte, wie es beschädigt und wiederhergestellt wurde, für wen es ursprünglich bestimmt war und wer es im Laufe der Jahre besessen hat, wer es im Laufe der Jahrhunderte gesehen, darüber geredet oder geschrieben hat.

Es ist ersichtlich, daß ich mit all diesen Angaben zwar über ein Kunstwerk spreche, daß es aber keine dem Kunstwerk *spezifisch eigentümlichen* Antworten sind, die auf alle diese Fragen erfolgen. Denn alle diese Fragen können ebensogut teils einem Naturobjekt, teils — Herstellung und Zweck — einem technischen Werke gegenüber gestellt und beantwortet werden. — Man hat sich nun gewöhnt, den Teil der Kunstwissenschaft, der sich mit dem eben umschriebenen Fragenkomplex befaßt, als reine Kunst-*Geschichte* zu bezeichnen.

Alle diese Fragen und Antworten haben nun offensichtlich mit dem eigentlichen „Verstehen“ oder,

besser, „Erfühlen“, mit dem eigentlich *inneren* Erleben des Kunstwerkes nichts zu tun. Sie treffen und betreffen nur seine „äußere“, nicht seine „innere“ Natur.

Dieses Wort von der „inneren“ Natur ist hier aber keineswegs in mystischem oder metaphysischem oder theosophischem oder magischem oder sonsteinem märchenhaften oder schwindelsüchtigen Sinne gemeint, sondern es zielt auf die *Entstehungsweise* des Kunstwerkes. Das Kunstwerk ist nun einmal ein nicht von Natur aus daseiendes, sondern ein von einem Menschen gemachtes Objekt. Und es wird eben vom Menschen aus einer *innerseelischen* Stimmung, aus einer spezifischen *inneren* Bewußtseinshaltung heraus erstellt. Will man also sein spezifisches Wesen als das eines Kunstwerkes ergründen, so darf man sich nicht mit der Beschreibung seiner äußeren Merkmale und Schicksale begnügen, sondern man muß die Aufmerksamkeit auch auf die *inneren Ursachen* richten, denen es sein Dasein verdankt. Wir wissen bereits, daß diese zeugenden Faktoren Gefühlszustände sind, die das Bewußtsein des Schaffenden erfüllten und ihn zum Bilden gerade dieser Formungen getrieben haben. Wir werden das Kunstwerk also dann in seinem „inneren“ Wesen erfassen, wenn es uns gelingt, *jene Gefühle zu erleben, die zur Gestaltung gerade dieses äußeren Gebildes geführt haben.*

Wie dies geschehen kann, vermag wieder ein Blick auf die Tabelle am raschesten klar zu machen. Ein-

mal richtig erkannt, ist der Weg nicht mehr zu verfehlen.

Das Kunstwerk ist *aus einem bestimmten Gefühlskomplex heraus* vom Künstler gestaltet worden — Pfeillinie 6. Der Künstler stirbt; ich kann ihn also nicht direkt befragen, welches die zeugenden Gefühle waren. Will ich aber gleichwohl dieser zeugenden Gefühle inne werden, so muß ich das Kunstwerk gleichsam nach-erleben. Hat der Künstler die spezifischen Formen des Werkes aus einem Gefühle heraus gebildet: so werde ich — der ich nur diese Formen sehe, aber die ihnen zugrundeliegenden Gefühle vorerst nicht kenne — mich bemühen müssen, *zu diesen gesehenen — oder gehörten oder gelesenen — Formen die ihnen spezifisch eigentümlichen, spezifisch zugeordneten Gefühle in mir zu erzeugen, hochzuzwingen.*

Ich stelle mich zu diesem Zwecke — Pfeillinie 9 — „ästhetisch", das heißt also mit möglichst isoliertem Gefühle auf das Kunstwerk ein. Ich gebe mich dabei völlig passiv dem Kunstgebilde hin, seelisch zwar „bereitet", aber sozusagen noch völlig „leer", gleichsam wie die noch „unbelichtete" photographische Platte auf den Eindruck wartend, und nehme das Werk als spezifische „Gefühls-Gestaltung" in mich auf. Dann müssen und werden, durch die eben erlebten Formungen erzeugt, jene Gefühle in mir aufsteigen, erweckt werden, die zu den eben erlebten Formungen „passen", ihnen „adäquat zugeordnet" sind.

Der Prozeß ist sozusagen eine „Umkehrung" des Schaffensprozesses. Hat der Künstler aus einem Gefühlskomplex heraus — Pfeillinie 6 — Formungen geschaffen, die aus dem Gefühl geboren, erzeugt, also ihm eindeutig zugeordnet waren: so nimmt der Beschauer diese geschaffenen Formungen auf und läßt durch sie in sich die zugehörigen Gefühle wieder-zeugen. Er „fängt" dabei gleichsam — Pfeillinie 9/10 — das Kunstwerk in sein Gefühlserleben ein, indem er den Schaffensprozeß der Pfeillinie 6, wenn auch nach der „Gegenrichtung" auf sein eigenes Bewußtsein hin „zurückgeht". Hat er nun in diesem Aufnahmeweg 9/10 alle jene Gefühle in sich hochgezwungen, die zu dem Ganzen und zu den Teilen des Kunstwerkes gehören: so hat er das Kunstwerk „erfühlt", und damit „richtig", das heißt im Sinne seines Schöpfers „verstanden".

Ein Beispiel festige noch diese Art des Nacherlebens der „inneren" Natur der Kunstwerke, des wichtigsten Faktors des allgemeinen Kunstverstehens überhaupt.

Ein Mensch als Künstler, ein Musiker, schaffe aus einem Gefühle heraus in intensivster Konzentration auf dieses Gefühl eine Tönefolge, eine Melodie. Wenn ihm der Schaffensprozeß gelungen ist, so werden dann die Töne genau so steigen und fallen, eilen und verweilen, anschwellen und verklingen, wie es das zugrundeliegende Gefühl tat. Denn sie sind in ursächlicher, kausaler Verknüpfung aus diesem Gefühle heraus geboren, gestaltet worden.

Ist die Melodie „gefestigt“, in Notenschrift fixiert worden, so wird es möglich, sie immer wieder als Objekt der Außenwelt zu reproduzieren.

Diese Melodie also kann ich als Aufnehmender zweifach behandeln: ich kann mich wissenschaftlich und ich kann mich ästhetisch zu ihr einstellen.

Behandle ich sie wissenschaftlich, so zähle ich die Schwingungszahlen der einzelnen Töne, messe den Rhythmus und die Dynamik, stelle die Tonart fest; schreibe die Geschichte der Melodie nach Autor, Ort, Zeit ihrer Entstehung, und verfolge ihre Schicksale im Ablaufe der Jahre.

Stelle ich mich aber ästhetisch auf die Melodie ein, so gebe ich mich ihrer Abfolge rein passiv hin. Ich lasse ihr Steigen und Fallen, ihr Eilen und Verweilen, ihr Schwellen und Verklingen durch das Ohr in mein Bewußtsein, in meine Seele dringen: und erlebe nun rein und ausschließlich die Gefühle, die dies Gebilde in seiner Variation in mir erweckt, erzeugt, hervorruft. — Und habe ich die Melodie voll „erfüllt“, das heißt, alle die Gefühle und deren Verschiebungen und deren Wechsel, die zu der Melodieformung gehören, in mir schwingen, lebendig webend schweben: dann habe ich die Melodie ihrem „inneren Sinne“ nach verstanden, aufgefaßt, „erfühlt“. —

So weisen die künstlerischen Gestaltungen rückläufig ihr inneres Wesen. Denn sie müssen, bei der allgemeinen Gültigkeit des „Kausalsatzes“, in mir

Gefühle erzeugen, die jenen entsprechen, denen sie ihre Gerade-so-Formung verdanken. In Umkehrung des Erzeugungs-Prozesses des Kunstwerkes muß sich der Erfühlungs-Prozeß der Aufnahme zwangläufig vollziehen. Hat der Künstler in der „Produktion" *aus bestimmten Gefühlen heraus* bestimmte, diesen Gefühlen entsprechende, kausal eindeutig zugeordnete *Formen* gebildet; so werden in der „Rezeption", in der Aufnahme, diese *Formen* wieder die ihnen entsprechenden, kausal eindeutig zugeordneten *Gefühle* erzeugen müssen.

Damit ist, so wichtig diese Feststellungen für die gesamte Ästhetik sind, eigentlich alles gesagt. In möglichst komprimierter Fassung lautet also die „Regel" für das Kunstverstehen folgendermaßen.

Man gibt sich dem künstlerischen Gebilde hin — schaut das Bildwerk, hört die Melodie, liest das Gedicht —, indem man sich dabei „ästhetisch", das heißt möglichst einseitig auf die reine Gefühlsvermittlung einstellt: und erlebt nun jene Gefühle, die durch die Töne der Melodie, durch Wörter, Reim und Rhythmus des Gedichtes, durch die Farben, Inhalte und Formen des Bildwerks verursacht, erweckt, gezeugt werden.

Hat man dann jene Gefühle, die in den Formungen des Kunstwerkes beschlossen sind, durchaus „erfüllt": so hat man das Werk „verstanden". Und ersichtlicherweise muß sich dann — im stets anzustrebenden „idealen Prozeß" — im Erlebenden, rückläufig von dem Kunstwerk gezeugt, jenes Gefühl herge-

stellt haben, *aus dem heraus der Künstler seinerzeit das Werk gestaltet hat.*

Technische Werke, künstlerische Werke, Kunst-Gewerbe

Hiermit sind wir mit jenen theoretischen Erörterungen zu Ende, die für unseren speziellen Zweck der Bildbetrachtung wichtig sind.

Für jenen Leser aber, der sich für die „Symmetrie" des menschlichen Bewußtseins und seiner Tätigkeiten interessiert, seien noch einige Worte über die obere Hälfte der letzten Tabelle hinzugefügt.

Infolge der ursprünglichen Zweiheit alles Erlebens des erwachsenen menschlichen Bewußtseins, als Folge des „Dualismus" also des gleichzeitigen Erkennens und Fühlens in jeder Wahrnehmung, besteht schon von vornherein die Wahrscheinlichkeit, daß jeder Bewußtseinsbetätigung im Bereiche des Fühlens auch eine solche im Erkennensgebiete entspricht.

Und dem ist, wie die Erfahrung erweist, tatsächlich so.

So wie der Mensch aus möglichst einseitig isoliertem Fühlen die Kunstwerke schafft, so schafft er, wie wir bereits sahen, aus möglichst einseitig isolierten Verstandesüberlegungen als Konstrukteur — in der Tabelle links — die technischen Werke — Pfeillinie 5. Und auch diese technischen Werke, die von Natur aus nicht da waren, erst „künstlich" vom Menschen gemacht sind, werden ebenso wie die

Kunstwerke durch ihre Ausführung zu Objekten der Außenwelt.

Und auch diesen technischen Werken tritt nun das Bewußtsein des Aufnehmenden — in der Tabelle rechts — als „neuen“ Werken entgegen. Auch ihnen gegenüber vermag es sich nun zweifach einzustellen: entweder „wissenschaftlich“ mit dem Verstande, oder „ästhetisch“ mit dem Gefühle.

Bei der ästhetischen Einstellung — Pfeillinie 12 — kommt es zum Erlebnis der Schönheit oder Gleichgültigkeit oder Häßlichkeit des technischen Gebildes. Hier aber ist dieser ästhetische Prozeß mit der passiven Aufnahme erschöpft, genau so, wie wenn es sich um die ästhetische Aufnahme eines Naturgebildes handelte. Genau so wenig nämlich, wie ich den speziellen Formen eines Naturobjektes, etwa einer Eiche, „Gefühle“ eines anderen menschlichen Bewußtseins „rückläufig“ unterlege, sondern eben bei den Gefühlen verweile, die die Gerade-so-Formung des Stammes und der Äste, der Zweige und der Blätter, der Farben und der Lichter aktiv in mir hervorrufen: genau so verhalte ich mich einer Maschine gegenüber. Denn ihre Formungen sind ja nicht aus Gefühlserlebnissen heraus gestaltet, sondern aus Konstruktionsprinzipien, also Verstandesüberlegungen errechnet. Sie sind also, *vom Gefühle aus gesehen,* „zufällig“ so geworden, wie sie sind. Und können demgemäß, genau so wie bei einem Naturobjekt, zufälligerweise schön, gleichgültig oder häßlich sein.

Anders ist es aber mit den eben erwähnten „Konstruktionsprinzipien". *Vom Erkennen aus gesehen,* ist die gerade vorliegende Zusammenordnung der Maschinenteile keineswegs eine „zufällige". Sondern ganz bestimmte verstandesmäßige Überlegungen des Ingenieurs haben das „künstliche" Gebilde der Maschine gerade so gefügt, wie es da steht. Um nun diese verstandesmäßigen Überlegungen des Schaffenden zu „verstehen", muß ich hier — Pfeillinie 7/8 — *seinen* Erkenntnisweg — Pfeillinie 5 — in „rückläufigem Nach-Denken" gerade so „zurückgehen", wie ich beim Kunstwerk in meiner „rückläufigen Einfühlung" — Pfeillinie 9/10 — den gefühlsmäßigen Schaffensweg des Künstlers — Pfeillinie 6 — „zurückging". Denn erst, wenn ich eine Maschine innerlich „nachkonstruiert" habe, habe ich sie und ihren Entstehungsvorgang wirklich verstanden.

Aus diesen Überlegungen können wir nun zwei auch für die Ästhetik wichtige Folgerungen ziehen. Man erkennt nämlich ohne weiters, daß erstens keineswegs alles „technisch Richtige" auch „schön" sein *muß.* Denn ästhetische Verhaltungsweisen spielen beim technisch strengen Konstruktionsvorgang — Pfeillinie 5 — überhaupt keine Rolle. „Gefühle" haben nicht mitzusprechen, wo sich rein wissenschaftliche Erkenntnisse ausschließlich auf die Erreichung des Zweckes richten, der mit der Konstruktion beabsichtigt war.

Andererseits aber kann nachher, durchaus als

Zweites, Nachgeordnetes, also dann erst, wenn die Absicht, die mit der Konstruktion verfolgt wurde, voll gewahrt und gesichert ist: dann kann unter gewissen Umständen auch eine gefühlsorientierte Einstellung lebendig werden und zu gefühlsbestimmten Abänderungen oder Umordnungen oder Ausgestaltungen des technischen Werkes führen. Und damit stellt sich dann das Werk in eine Mittelgruppe ein, die zwischen technischem Werk und Kunstwerk steht: in die Gruppe des „Kunstgewerbes". Ein kunstgewerbliches Objekt ist jenes, das vorerst zu einem bestimmten Gebrauchszweck vom Verstande aus konstruiert wird, dessen rein konstruktive Zweckformen dann aber noch Abänderungen erfahren, die aus dem ästhetischen, aus dem Gefühlsbereiche stammen. — So muß etwa ein Stuhl verstandesmäßig als „Ding zum Sitzen" konstruiert werden und zu diesem Zwecke voll tauglich sein: Aufgabe des Technikers — Pfeillinie 13; dann aber können in der rein konstruktiven Führung der Lehne und der Füße, in der Färbung und in der Zeichnung des Bezuges, in der Sichtbarmachung oder Verdeckung der Verbindungen und Verfestigungen . . . . Umänderungen und Ausgestaltungen vorgenommen werden, die, ohne irgendwie den Gebrauchszweck schädigen zu dürfen, „nebenbei" auch dem Gefühle Erlebnisse darbieten: Aufgabe des Künstlers — Pfeillinie 14.

Es gibt also eine Gruppe „künstlicher Gebilde", bei deren Schöpfung beide Funktionen des Bewußt-

seins beteiligt waren, die also beiden Bezirken angehören: dem des Technischen und dem des Ästhetischen; Gebilde also, die sowohl zweckhaft richtig konstruiert, wie auch gefühlsmäßig wohl gebildet sein können. Und die von Menschen gemacht werden, die beide Gestaltungsarten bis zu einem gewissen Grade beherrschen.

Man erkennt bald, daß auch ein großer Teil der Baukunst, der Architektur, in diese Gruppe gehört. Solange der Architekt rein verstandesgemäß den Grundriß zweckmäßig festlegt, die Konstruktion des Aufbaues durch Festigkeitsberechnungen sichert, die Lüftungs-, Heizungs- und Beleuchtungsverhältnisse regelt, das Baumaterial vom hygienischen Standpunkt und von der Kostenrechnung her bestimmt, ist er reiner Bau-Ingenieur. Und erst dann, wenn er die Lagerung der Räume, die Führung von Wänden und Decken, die Gliederung der Fassade, den übernotwendigen Schmuck des Ganzen „gefühlsmäßig“ ausgestaltet, schafft er als Bau-Künstler. Und er wird sich ersichtlicherweise desto freier als Künstler auswirken können, je allgemeineren Zwecken der Bau dienen soll, je weniger also spezielle rein praktische Anforderungen an ihn gestellt werden.

* * *

Kunstwissenschaft: Kunstgeschichte und Kunstpsychologie

Überschauen wir nun im Rückblicke jenen Teil unserer theoretischen Erörterungen, der sich speziell auf das Kunstgebiet bezieht, so können wir klar folgendermaßen gruppieren:

Jene Wissenschaft, die sich mit den vom Menschen gefühlsmäßig erstellten Gebilden, also den Kunstwerken befaßt, wird *Kunstwissenschaft* genannt. Sie zerfällt in zwei große Bezirke.

Der erste, der Kunst-*Geschichte* heißt, beantwortet die Fragen nach den historischen Tatsachen und Schicksalen, nach dem Materiale, nach der Technik und nach dem Zwecke des Kunstwerkes.

Der zweite, der Kunst-*Psychologie* genannt wird, handelt von den innerseelischen Vorgängen sowohl des schaffenden Künstlers, wie auch des aufnehmenden Beschauers.

Soweit sich in beiden Bezirken Elemente oder Komplexe finden, die nicht rein einmalig-persönlicher Natur sind, sondern ihr Dasein dem Gemeinschaftsleben verdanken — etwa allgemeine Zweckbestimmungen, wie „Kirche“ oder „Altargemälde“ im ersten Bezirke; allgemeine, überpersönliche Fragen des Gesamt-Stiles einer Periode im zweiten Bezirke —, werden sie in neuerer Zeit gerne in eine Untergruppe der Gesellschafts-Wissenschaft, in eine Kunst-Soziologie zusammengefaßt. —

Der Leser bereite sich nun vor, in allem Fol-

genden kaum kunst-geschichtlichen Angaben zu begegnen, sondern fast ausschließlich kunst-psychologische Gefühlsanalysen der als Beispiele herangezogenen Werke zu finden. Zwar sollen bei jedem Kunstwerk auch die wichtigsten rein historischen Daten angegeben werden. Doch es wird auf diese kunst*geschichtliche* Seite der Aufgabe weder in der Tatsachen-Anführung noch methodisch irgendwie Wert gelegt. Das rein Tatsächliche kann der Leser jedem Lexikon entnehmen; und über das Methodische der reinen Kunstgeschichte, einer Untergruppe der allgemeinen Weltgeschichte überhaupt, wäre zu sagen, daß sie durchaus der allgemeinen historischen Methode folgt. Da wir aber im Folgenden keineswegs das Auffinden neuer kunsthistorischer Tatsachen lehren wollen, so kommt für uns ein Eingehen auf die beste Methode dieses Findens nicht in Frage.

Sondern dies Buch ist ja dazu geschrieben, eine Anleitung zum *Erleben* von Bildwerken zu geben. Und die Wissenschaft hievon heißt eben Kunst-Psychologie. Der Leser wird also ausschließlich kunstpsychologische Analysen finden, das heißt die Benennung und die Beschreibung der gefühlsmäßigen Inhalte der Kunstwerke. An diesen Analysen vorliegender Bildwerke soll eben jene Methode geschult werden, deren Theorie wir abgehandelt haben, damit sie, und mit ihr das Erleben von Kunstwerken für jeden Beflissenen sicherer innerer Besitz werde.

BILD-BEISPIELE

Die Außenwelt zerfällt dem Menschen ursprünglich in die Gebiete seiner fünf Sinnesorgane. Die Bezirke des Sehbaren, des Hörbaren, des Tastbaren, des Riechbaren und des Schmeckbaren sondern sich zwanglos voneinander. Während aber nun die Wissenschaft bestrebt ist, die Beschreibung der Außenwelts-Vorgänge in der Physik von den menschlichen Sinnesorganen immer unabhängiger zu machen, und rein quantitativ meßbare Elementarvorgänge der Atome an die Stelle der unmittelbaren Erfahrungen der verschiedenen Sinnesorgane zu setzen: verharrt die ästhetische — oder „künstlerische" — Einstellung bei der ursprünglichen Verhaltungsweise. Sie wahrt die Einteilung nach den Sinnesorganen und kommt auf dieser Grundlage zu der Scheidung in die verschiedenen Kunstgebiete.

Wir haben es hier mit dem Erlebensbereiche des Auges zu tun, beziehungsweise mit jener Kunst, die diesem Erlebensbereiche zugehört. Sie umfaßt also, unserer Definition zufolge, alle vom Menschen aus Gefühlsgründen erstellten künstlichen Gebilde, die auf das Auge wirken: man nennt sie zusammenfassend die *bildenden Künste*.

Hier nun, innerhalb des Gebietes der bildenden Künste, tritt wieder eine Dreiteilung ein: in die

Baukunst, die Bildhauerkunst und die Malerei. — Die Bildhauerei und die Malerei geben die beiden Möglichkeiten, Sichtbares zu fassen: im Raum und auf der Fläche. Die Reliefbildnerei gibt in ihren verschiedenen Ausbildungsstufen vom nahezu freiplastischen Hochrelief bis zum nahezu ebenen bemalten Flachrelief die Übergänge von der Plastik in die Malerei. Die Baukunst ist, wie wir gesehen haben, eigentlich dem Gebiete der halb zweckbestimmten Werke, also dem Zwischengebiete zwischen Technik und Kunst, einzugliedern. Wir werden sie hier in der Folge nur nach ihrer ästhetischen Seite hin betrachten. —

Eine Vorbemerkung sei noch gemacht: Grundregel bei den Bildanalysen sei, sie möglichst ansicht der Abbildungen zu lesen. Man sehe immer wieder hin, vergleiche das Gelesene mit dem Geschauten, und glaube keiner Behauptung, bevor man sie nicht selbst im Bilde nacherlebt hat. Man zwinge sich, dem Auge die letzte Entscheidung zu geben und das Wort nur als Hilfe zu benutzen, um die seelische Bereitschaft für jene Gefühle herzustellen, die dann eigentlich und einmalig von den Formen der Bildwerke aufgerufen werden.

A. BAUKUNST

Abb. 1. Der Poseidontempel in Paestum

Erbaut zu Paestum in Unteritalien von griechischen Kolonisten, wohl um 600 vor unserer Zeitrechnung.

Man stelle vorerst wieder her, was die Jahrhunderte zerstört haben. Als Wichtigstes: das Dach ist über dem Bau zu schließen, und zwar als Satteldach über den ganzen Bau zu decken. Damit verschwinden die Erhellungen des Inneren, der Himmel sieht an den Köpfen der linken Seitensäulen nicht mehr durch den Bau hindurch, sondern tiefes Dunkel füllt den gesamten, vom Säulengang eingeschlossenen Raum.

Ist das Kunstwerk ein von einem Menschen aus einem Gefühl heraus erstelltes Gebilde, und besteht das „Verstehen" des Kunstwerkes darin, dieses Gefühl wieder-zuerleben, so wird es sich wesentlich darum handeln, dem Werk in der rechten inneren Bereitschaft entgegenzutreten. Diese seelische Bereitschaft besteht nun, wie wir sahen, darin, das Werk intensiv zu betrachten und sich dabei möglichst „ästhetisch", möglichst rein auf die Gefühlsbegleitung des Gesehenen einzustellen.

Ein Bauwerk hat nun keinen „sachlichen Inhalt", das heißt, man vermag nicht, wie bei einem Bilde oder einer Statue, an das, *was* dargestellt ist, mit dem Erleben anzuknüpfen. Man gelangt aber sehr rasch in die ersehnte Gefühls-Bereitschaft, wenn

man sich den Bau „lebendig“ denkt, ihn „verpersönlicht“. Man denke sich dabei selbst als den Bau, und frage sich nach dem „Körpergefühl“, nach jenem „Lebensgefühl“, das man, als ein Lebendiges, hätte, wenn man selbst der Bau wäre.

Man nehme zu diesem Zwecke die einzelnen Formen des Baues intensiv in sich auf.

Man beginne vom Größten. Und ende beim Kleinsten.

Als Größtes zeigen sich drei wesentliche Teile des Ganzen: die breite Basis; die Säulenreihe; und das aufliegende Gebälk mit dem Satteldach.

Die Basis des Ganzen sehe man *nicht* als Stufen! Sondern breit aufliegend, flach dahingelagert von der vorderen sichtbaren bis zur hinteren unsichtbaren Ecke liegt eineRiesen-Marmor-Platte auf derErde. Sie ist so hoch, daß die drei hinaufführenden Stufen von menschlichen Schritten nur sehr schwer zu erschreiten sind, und deshalb vor den Eingang Zwischenstufen eingeschaltet wurden. Man nehme diese breite, dicke Riesenplatte, dieses an den Boden angeflachte, angelagerte, in seiner Schwere wuchtende Paviment voll ins Gefühl. Wie wenn sich ein Riese auf den Leib hin an die breite Erde legte, so dehnt sich hier der Marmorboden, eine dicke, dichte, volle Schicht festesten Materials über die Erde. Legt sich hin. Und damit lagert sich in uns das Gefühl einer schweren, bodengefesselten Gründung ein. Auf dieser Stand-Fläche nun steht rundum eine Reihe von steinernen Riesen. Sie lassen nur das Maß

ihrer eigenen Dicke zwischen sich, so daß sie zusammengeschlossen wirken wie eine Wand. Und sie wollen auch diese Wand sein. Man erkennt dies daran, daß das Dach des ganzen Baues bis zu ihrer Reihe vorgezogen ist, nicht etwa nur auf dem in ihrer Mitte ermauerten Viereck des Innenraumes, der „cella" des Baues, ruht. Und man weiß auch vom damaligen Kult, daß das öffentliche Opfer als Gottesdienst auf einem Altare geschah, der *vor* dem Baue stand. Die gläubige Gemeinde blieb im Freien, zog in festlichem Zuge *um* den Bau. Der Innenraum, der das Gottesbild bewahrte, war ohne Fenster, also völlig dunkel, und erhielt sein Licht nur durch die geöffnete Türe. Er war auch nur dem Priester zugänglich. Fast also mehr ein plastisches Werk als ein Bau, wahrt das Ganze den Sinn des völlig Abgeschlossenen, nicht zum Eintritt Ladenden.

Als Wand also, und als Wand von Riesen stehen die Säulen da. Bloß viermal so hoch wie dick. Sie saugen sich, ohne irgendeine Unterlage, mit dem nackten Querschnitt ihres Leibes an die Grundfläche an, recken sich von ihr aus unmittelbar zur Höhe. Als Träger schwerster Last.

Denn diese Last ist ungeheuer. Wiederum sehe man das Gebälk nicht als einen um den Bau herumgeführten „Streifen". Sondern, ebenso wie bei der Bodenplatte, denke und fühle man die obere horizontale Lagerlast als dicke Steinplatte über den ganzen Bau hinweg, lege sie von der vorderen Ecke

zur hinteren als breit lagernde, drückend beschwerende Steinmasse hindurch, wuchte sie auf die Köpfe der Säulen. Dann erfühlt man, wie ein Gigantenkampf hier vor sich geht, wie sich die Reihe der sechsunddreißig Säulen zur dichten Sammlung vereint hat, um den Kampf gegen die lastende Kopfplatte aufzunehmen, deren Dicke fast die halbe Höhe der Säulen erreicht. Mann neben Mann. Riese neben Riese. Das vertikale Prinzip der Kraft steht auf gegen das horizontale Prinzip der Last: dies ist der innerste Gefühlssinn dieses Baues.

Immer wieder fasse man die drei Hauptstücke in den Blick: die Fußplatte, die Säulen und das Gebälk. Und spüre, wie in dieser Dreiheit die Spannung lebt: vom Kampfesboden ab sich stemmend die trotzige Wucht der Tragenden gegen das dumpfe, lastende Gewicht der dicken Riesenplatte.

Am ernstesten und schwersten ist dort der Kampf, wo Säulenträger und lastendes Gebälk unmittelbar zusammenstoßen. Trotzdem sich die Träger zum breiteren Auffangen der drückenden Wucht quadratische Zwischenplatten auf die Köpfe genommen haben, wirkt der erste Stoß so schwer, daß er ihre Köpfe zu breitem Rundbund auseinandertreibt. Hier aber, in der dicken Verflüssigung des Kapitells, saugen sich nun die Stützen doppelt an, rücken mit Köpfen und Kopfplatten noch näher aneinander und pressen nach oben.

Die Gebälkplatte ist zweigeteilt. In zwei Schichten übereinander tobt im Inneren der Platte der

Kampf. In ihrer ersten, der unteren Schicht, bleibt sie noch ungestört, in sich geschlossen, satt gefestigt, ungegliedert; also noch völlig unbewegt in ihrem zähen inneren Gefüge. Doch in der oberen Schicht beginnt die vertikale Kraft sich auszuwirken: senkrechte Streifen treten aus der Haut, als Zeichen, daß die rein horizontale Lagerung der Lastesplatte im Innersten erschüttert ist. Man muß auch diese Streifen wieder durch die ganze Platte hindurchdenken, deren inneren Zusammenhalt zersetzend: sie sind das erste Zeugnis, daß die Träger siegen werden.

Diese Träger würden schon siegen, wenn ihre Stoßkraft reichte, die Platte flach zu tragen. Doch sie können mehr. Wie sie die Last durchsetzen und durchdringen, bleibt ihnen noch so viel Übermacht, noch so viel Rest-Stärke, daß sie sie in der Mitte brechen und zum Sattel heben. Der First, hindurchgedacht, hindurchgefühlt bis an die Rückseite des Baues, gibt in seiner Höhe deutlich das Maß, um welchen Teil ihrer Kraft die Tragenden das Lastende noch übertreffen. Sie treiben, langsam zwar und nicht zu großer Höhe, doch deutlich überwiegend, die Deckplatte in der Mitte auf, im Maß des Giebels ihren Sieg ermessend. —

Dies ist das „Gefühl" des Baues im Großen, die „Seele", die er hätte, wenn er „lebendig" wäre. Und jedes Detail muß sich dieser Gesinnung fügen. Mag die Entstehung jeder Form für den Verstand auch aus dem Technischen her erklärt werden können:

das Satteldach als Ablauffläche für den Regen, die senkrechten Formen, die „Triglyphen“ des zweiten Gebälkstreifens als einstige Schalbretter der einst hölzernen Querbalken gegen die Wetterfäule der Stirnseiten, die Deckplatten über den Kapitellen als die auf die einstigen Holzsäulen gelegten Deckbretter gegen das Absplittern der Säulenränder, das Kapitell selbst als „Stein gewordener“ Blattschmuck der ursprünglichen Holzsäulen . . .: sofern wir das fertige Werk nicht wissenschaftlich, sondern ästhetisch betrachten, fragen wir bloß nach den *Gefühlen,* die alle diese Formen im Gesamtgefühl erfüllen. So sind auch die senkrechten Streifungen, die „Kannelüren“ der Säulen für uns nur Zeichen des „sich Zusammennehmens“ der Träger. Denkt man sie fort, denkt man sich die Säulen glatt rund, so würden diese dem Gefühle nicht so viel Stand-Festigkeit geben. Sie würden viel leichter „auseinanderquellen“, wie eine teigige Masse in der Mitte auseinanderweichen können. So aber haben sie sich nicht nur eine straffe „Haut“ übergezogen, die an sich schon stärkeren Zusammenhalt im Gefühl gewährleistet, sondern sie haben diese auch noch senkrecht, also im Sinne ihrer Hauptaufgabe, des vertikalen Tragens nach oben, geriefelt. So stählen sie ihren Leib. — Und daß die Säulen etwa keine Fußplatten haben, ist uns hier auch nur Zeiger für Innerseelisches der Baukünstler, die noch im Gefühle des urtümlich Ungeschlachten lebten, und deshalb die Säulen mit „bloßen Füßen“, mit der

nackten, blutigen Querschnittsfläche ihres Leibes Stand fassen ließen; wo spätere Zeiten eine „Sohle“, einen „Absatz“ geschaffen haben, zum freieren, leichteren Tragen des Baues den Säulen eine „Basis“ gaben. Man mache wieder das Gefühlsexperiment, den Säulen hier eine Basis unterzuschieben: und das Gefühl wäre nicht mehr so saugend verklammert zwischen Platte und Säule, die Verbindung wäre lockerer, verschieblicher geworden.

Stellen wir uns aber nun wieder mit dem Bau: im tief Angeflachten der Bodenplatte, im Urtümlichen der massigen Säulen, im Abweisenden ihrer „Wand“, im fast Brutalen der überschweren Last des Gebälkes, im dunklen Ernst der durch den flachen Giebel niedrig-gestirnten Fassade: wuchten wir wieder in all dieser getragenen Stärke, der fast düster wirkenden Zusammengenommenheit des Baues: so können wir uns die Menschen vergegenwärtigen, denen dieser Bau einst Ausdruck ihrer Gefühle war. Von der Gemeinschaft gilt es wirklich: zeige mir, wie du baust, und ich werde erleben, wie du dich fühlst. Urtümliche Kolonisatoren, ungebrochene starke Menschen müssen es gewesen sein, denen dieser Bau, diese Säulen „Ausdruck“ ihres Wesens waren. Mit schweren Füßen in urtümlich breitem Tritt über die Äcker schreitende Männer haben hier gelebt und das Gefühl ihrer noch frühen, breiten, undifferenzierten Kraft in einem Bau auf-getürmt, zusammen-geschlossen, der so trächtig und urgesund erscheint, wie schwar-

zer, warm durchbluteter, eben erst erschlossener Boden eines südlichen Ackers.

Abb. 2. Filippo Brunellesco. Die Findelhalle in Florenz.

Erbaut zwischen 1419 (Entwurf) und 1450.

Ohne Vergleich keine Erkenntnis. Deshalb sind im Folgenden häufig Gegensatz-Paare als Beispiele gebracht.

Auch Treppenstufen, auch Säulen, auch ein Gebälk; wie beim Tempel in Paestum. Doch: weil aus so völlig anderem Gefühle des Schaffenden, deshalb so anders in den Formungen des Werkes, und deshalb so anders für das Gefühl des Aufnehmenden. Das Werk steht mitten inne zwischen dem Künstler und dem Beschauer. Ging der Weg des Künstlers von dem Gefühl zum Werk, so geht der Weg des Aufnehmenden vom Werk zu dem Gefühl: und schließt den Kreis zurück zum Künstler desto fester, je stärker sich das Gefühl des Beschauers durch innigstes Hineinsehen und dichtestes Ansaugen an das Werk dem ursprünglichen Künstler-Gefühle nähert, angleicht, einfühlend und anschmiegend ihm entspricht.

Vom Großen: ein Bündel Treppenstufen — eine lichte Säulenreihe — ein streifiges Gebälk — eine helle Fensterwand.

Ins Kleine:

Nimmt man die neun Treppenstufen ins Gefühl — entfernt vorerst die dumme Gaslaterne — nimmt man die neun Treppenstufen ins Gefühl: so ist es, als flitzten sie von links nach rechts hinunter in die Tiefe. Wie gespannte Saiten, wie die die Fingerspitzen scharf schneidenden Saiten einer Harfe, so daß ein lichtes Klingen hell ertönte, wenn man mit dem Nagel von der untersten zur obersten Stufe rasch darüber striche: wirken diese Stufen im Gefühl. Mit kleinen, lustig-hellen Schritten eilt man sie fußgespitzt und freudig jung hinauf. Man eilt: denn oben öffnen sich die jugendfrischen Säulchen zu weitgebreitetem Willkomm. Nicht, wie zu Paestum, wehrend, ihre Reihe wahrend, düster und abweisend im schweren Schließen ihrer Seiten, so daß *herum*zugehen dort der Bau erzwang. Sondern Raum, hellen, frohen, sonnigen Raum gebend, zum Durchtritt ladend, das *Herein*kommen errufend, im Rundschwung ihrer Bogen aufwärts nochmals das Gewicht des eilend Kommenden erleichternd.

Die Säulchen selbst, schlank, zehnmal so hoch wie dick, stellen sich auf die Absätze von Fußplatte und Basis, strecken ihren dünnen Leib in die Tournüre einer Sechzehnjährigen, tragen hohe Hüte, kleingeschmückte Kapitelle. Von diesen springen Bogen ab, wie wenn die Säule ihrer nächsten, auf mehr als zehnfachen Abstand ihres eigenen Durchmessers, einen Ball in rundem Schwung zuschnellte. So läuft die Bogenreihe von links nach rechts, das Tempo der hingespannten Treppe wiederholend.

Auf diesen Bogen nun der Streifen des Gebälkes. Hier nun wirklich ein Streifen! Denn, gegen den Knochenbau von Paestum gehalten, ist dies hier ein reiner Oberflächen-Bau, der sich ums „Fleisch“ nicht kümmert, sondern nur seine „Haut“ poliert und schmückt. Nicht eine Spur von „Ernst“ und „Lasten“ will er geben, nicht düsteren Kampf und Hoheit des Gefühles, sondern sonnig heiteres Spiel. Freude an sich. Und frühlingshaftes Glänzen. So „liegt“ denn auch das Gebälk nicht auf den Bogen: es läuft darüber weg! Man mache den Versuch und schneide mit einem scharfen dünnen Messer über die Köpfe der Halbkreisbogen fort: man kann zwischen ihnen und dem Streifen des Gebälkes hindurch! Ja, so sehr ist in dem Gebälk — das, um leichter und lichter zu wirken, in schmale dünne Streifen kleingeteilt ist — das Gefühl der Spannung Form geworden, daß es dem Gefühle ist, als spannte sich über die Bogenscheitel ein elastisches Band! Schnitte man mit einem Messer links von dem ersten Bogen quer hindurch: es flitzte wie eine gespannte Gummibahn nach rechts hinunter, spielend über die Rundungen hinweg!

Und über ihm ein glatter, heller Streifen, wie poliert. Dann wieder ein schmales Gesimsband. Rein wieder in der „Haut“ des Baues. Denn fragt man, was dahinter ist, so liegt dort nicht etwa der Fußboden der oberen Räume, sondern das Fensterbrett! Das Band läuft also vor Luft, rein in der Haut des Baues. Auf ihm aber, also auf schmalster Leiste

wieder, sitzen die Fenster auf: wie hingestellte, dreiseitige Rahmen. Ganz locker und spitz aufgesetzt, in keiner Weise „verklammert". Stößt man das erste Fenster links mit scharfem, kurzem Stoße an, so fällt die ganze Reihe nach rechts hin um, wie Dominosteine, die in der Zeile stehen. Und jedes Fenster hat ein kleines Hütchen, schlank auf-gesetzt, in lockerster Verbindung, mit scharfem, dunklem Rand vor weißer Innenfläche. Und alle diese kleinen frischen Formen stehen in hell gespannter weißer Wand. Die oben von der schneidend schnittig scharfen Kante des Daches fröhlich behütet wird. —

Ein Kunstwerk ist dann gut, wenn es das einmal angeschlagene Gefühl, das Grundgefühl der Konzeption, bis in die kleinste Form bewahrt. Und es ist dann schön, wenn dieses Gefühl ein Erlebens-Zuwachs wird, eine Bereicherung für den Aufnehmenden bedeutet.

So wird dieser Bau jedem „schön" sein, der sich an fröhlich Heiterem erfreuen kann. Der an der frisch gespannten Haut eines jungen Menschen oder an der Spannung der eben neuen Knospe einer Blüte Genuß gewinnt. Es ist nicht wahr, daß, wie so viele meinen, ein „Gesetz" bestünde, daß ein Bau nur dann „schön" sei, wenn er „konstruktiv" ist, auf das Gerüst, die statischen Knochen seines Inneren sich bezieht. Sondern *jedes* Gefühl, das bereichert, ist „schön". Und so kann in der Baukunst, geradeso wie im Leben, auch das Gefühl einer

„Oberfläche“ freuen, die nicht in getragenem Ernst, wie Paestum, nach Innen schaut, sondern hell und heiter, im Glanze ihres Scheines nach außen blickt.

Und „gut“ ist der Bau, weil er das Grundgefühl der Konzeption, das der heiteren, frühlingsfrischen Spannung, des schnellend Gewichtslosen bis ins kleinste Detail auch wahrt. —

Man mache, um dies ins Einzelne zu sehen, einige Gefühls-Experimente. Man verklammere etwa das Gebälk mit den Bogenscheiteln — wie das etwa durch jenes aus viel späterer Zeit stammende Wappenschild über dem Mittelbogen geschieht: und sofort wäre das Gefühl in seiner Spannung gestört, im leicht Erbauten und licht Erstellten beschwert und gehindert. — Oder man frage sich nach dem Formen-Grunde, der die Bogen über den Kapitellen so springend macht, sie so gar nicht „aufruhend“ erscheinen läßt. Und man wird finden, daß dies durch ein Detail erreicht ist, das der Baumeister nicht etwa „erdenkt“, sondern das er aus der Grundstimmung heraus erfühlt und erfüllt. Die Bogen nämlich sind, abermals zur „Erleichterung“ ihres Gewichtes, in sich dreigeteilt. Und nun sind die Streifen der Teilungen, so wie sie über den Kapitellen zusammentreffen, nicht etwa bis zu diesen Säulenköpfen *herunter* durchgeführt; sondern sie laufen *über* ihnen, *bevor* sie sie treffen, spitz zusammen: und leiten so ihre Bahn nicht auf den Stützpunkt hinunter, sondern *ineinander* über. Da-

durch geht ihr schwingendes Schnellen unmittelbar aus einem Bogen in den anderen eilend über, „drückt“ nicht auf das Kapitell, und damit auf und durch die Säule bis zur Basis senkrecht durch. Man ziehe einmal im Gefühls-Experiment von der Treff-Spitze zweier oberster Bogenstreifen eine vertikale Teilungslinie zwischen den Bogen-Enden bis zur Kopfplatte des Kapitells hindurch: und sofort würden die Bogen „lasten“, würde Bogen *neben* Bogen, jeder für sich und vom anderen gesondert, *auf* dem Kapitell *stehen, aufruhen, bleiben.* — Und ebenso ist es oben bei den Rahmen der Fenster, die in umgekehrter U-Form auf dem Gesimsband stehen. Zöge man die untere Horizontale des oberen Rahmenstückes nach links und rechts bis zur Außenkante durch: sofort würden die seitlichen Fensterleisten zu kleinen „Pilastern“ werden, die die obere Leiste als kleines „Gebälk“ zu „tragen“, zu „stützen“ haben. — Ja, Brunellesco, der Baumeister, hatte so sehr das Gefühl, daß seine „Gebälke“ nicht zu lasten haben, nicht lasten dürften, sondern bloß als reine „Rahmen“ helle Flächen scharf zu umgrenzen hätten: daß er — auf der Abbildung kaum zu sehen — an den beiden Enden des Gebäudes neben den Eckpilastern das „Hauptgebälk“ des Baues, eben jenes über die Bogenscheitel gespannte Band, scharf im rechten Winkel nach unten umbrach und vertikal zum Boden hinabführte! So legt sich der gleiche Rahmen — also das gleiche Gefühl! — im großen um das ganze untere Geschoß, der im oberen

Geschoß um jedes Fenster in scharfem Rechtecks-Bruch herumgeführt ist. —

Der Schmuck des Baues, die kleinen Wickel-Kinder-Rundreliefs von Andrea della Robbia passen in ihren hellen Tönen von Weiß und Blau ebensogut zur Grundstimmung des Ganzen, wie in der Art, in der sie angebracht sind. Mit leisem, lichtem Tippen die Bogen und das Bandgebälk berührend, gerade nur berührend, sitzen sie in den scharf-gespitzten dreieckigen Zwickeln, nur durch die Spannung dieser weißen Felder gehalten. Wie mit dem Messer aus steifem Materiale geschnitten, wirken diese Dreispitz-Felder selbst. Und so scharf ist in diesem Baue Brunellescos schnittiges Gefühl, daß sein ganz flacher, wie aus Karton geschnittener Pilaster links auf einer „Spitze" stehen kann — die Treppe schneidet sein Podest mit ihrer Schärfe; daß er weiterhin das — über den Kapitellen der beiden Dienst-Säulchen wiederum rahmenartig umgebrochene! — Gebälk durchdringt wie ein zweischneidiges Schwert; und daß er schließlich sogar die Ränder der letzten zwei Rundreliefs wie mit scharfer Scheere kappt. —

Zwei Kunstwerke haben wir bisher besprochen, zwei Bauten. Nimmt man den ersten wiederum in seine Seele, so steht der trotzig düster kraftgefügte Bau des Tempels breit wachsend da, geschwellt im schweren Blute seines Leibes, spätsommerreif. Wie dichte, dunkle Bronze. Und dagegen stellt sich,

wie aus klingend lichtem, silbernem Metall, wie in unzählig vielen kleinen hellen Hammerschlägen getrieben, die Frühlingshalle dieses Findelhauses, heiter und frisch, gespannt und sehnig.

Nimmt man sie beide mit wechselnd wanderndem Blick im Kontrast ihrer Gefühle ins schauende Erleben, so öffnet sich schon hier die Einsicht, daß es nicht nur „Eine" Schönheit geben kann. Und es sei schon hier ganz allgemein gesagt, was wir stets neu bestätigt sehen werden, daß es so viele Schönheiten mannigfachsten Wesens gibt, wie wertvolle Gefühle im Lebendigen bestehen. —

Abb. 3. Die Abteikirche von Maria Laach

Erbaut von 1093 bis 1156.

Haben wir in den zwei ersten Beispielen zwei Stilgefühle erlebt, die Jahrhunderte weit auseinanderlagen, so sollen uns die nun folgenden vier Bauten die Entwicklung eines Stilgefühles von seinen Anfängen zu seiner Blüte zeigen.

Die Abteikirche von Maria Laach ist ein reifer Bau des sogenannten „romanischen" Stiles, der ungefähr zwischen 1000 und 1200 herrschend war. Er hat diesen Namen bekommen, weil er gewisse Einzelformen — Säulen und Rundbogen — der römischen Antike verwendete. Doch auch hier ist dieser Name vorerst ein leerer Schall. Seine Füllung, seinen *Bedeutungs*-Inhalt kann er erst durch das Gefühl der Bauten selbst, also durch den *Er-*

lebnis-Inhalt ansicht der Bauten erhalten. Denn immer ist zuerst das Erlebnis da gewesen, und dann erst das Wort gebildet worden. Wir müssen also auch immer, wenn wir ein neues Wort hören, auf das Erlebnis zurückgehen, sofern wir uns nicht mit hohlen Hülsen ohne Kern begnügen wollen. —

Dem ersten Blick bereits gibt die Kirche das Gefühl von etwas breit Ungeschlachtem. In einer Länge von 250 Metern und einer Querschiffbreite von 100 Metern liegt der Bau wiederum als ein Riesengefüge auf der Erde. Wieder muß man diese Grundfläche in ihrem vollen Ausmaße suchen, muß sich der Länge und der Breite nach zu Boden legen und von da aus den Auf-Bau erfühlen. Wie ein Riesentier, wie der Lindwurm der Sage liegt der Bau, denn auch hier hat man es mit noch frühen Menschen, mit den nach den Stürmen der Völkerwanderung spät erst zur Seßhaftigkeit und zur Kultur gelangten Germanen zu tun. Noch Karl der Große, drei Jahrhunderte vor der Gründung dieses Baues, konnte weder schreiben noch lesen: man denke an die außerordentliche Höhe der spätantiken Geisteskultur, und man wird den Absturz ermessen. So ungeschlacht und ungefüge also wie die Menschen jener Zeit ist auch dieser Bau. Von der breiten Erdfläche, auf der das Langschiff der Kirche liegt, heben sich an den beiden Enden Bündel von aufragenden Gebilden. In sechs Türmen strebt der Riese auf. Zwar ist das Grundgefühl, nimmt man das Ganze immer wieder in den Blick, durchaus

das des Lagernden, breit Hingelegten, liegend Bleibenden. Schon durch die nahezu gleiche Höhe aller Turmformen wird ja das horizontale Gefühl erhalten, gewahrt. Doch immerhin spürt man ein langsames sich Richten, nach oben Gehen-Wollen des Ganzen.

Sieht man diese Turm-Komplexe an, erst links beim Chor, so wird das Ungefüge, Ungefügte abermals deutlich. Die einzelnen Teile sind noch nicht miteinander verschmolzen; sie stellen sich erst aneinander, wachsen nicht in einheitlichem Zuge auseinander heraus. So legt sich links der Hauptchor *an* die Wand, wirkt dort wie vor-gesetzt, verwächst nicht mit dem Langhaus, weil er sein halbes Kegeldach nicht bis zur Höhe des Satteldaches dieses Langhauses erhöht. So sitzt der kleine Seitenchor des Querschiffes *an* dieser Wand, wie angeklebt. Man fühlt die außerordentliche Dicke aller Mauern, wie dieser kleine Chor in seinem Stein-Fleisch steht, ganz un-gegliedert, sich mit dem Bauche an die Mauer saugt, im dichtesten seines zähen Gefüges. So drängt sich auch der viereckige Turm wohl in die Ecke der „Vierung“ zwischen Langschiff und Querschiff, doch er wird dort nicht „verdaut“, er preßt sich nur ein Stück ins Fleisch des Baues. So lehnt sich vorn am Eingang, rechts im Bilde, der Rundturm an die Seitenwand des vorderen Querschiffes, lehnt sich mit seiner Schulterfläche an, klebt an der Wand, doch bleibt noch außer ihr. So hebt sich vorn am Eingang der Vierungsturm im

breit Gestellten seiner Würfelformen hoch, drückt schwer und massig auf den Bau, setzt sich nach unten. Und auch der achteckige linke Vierungsturm beim Chor deckt mit breitestem Gefühl gleichsam einen „Deckel“, also auch mit der Tendenz nach unten, auf den Kreuzungspunkt von Lang- und Querschiff.

So wirken die Stücke wie „addiert“. Sie stellen sich zusammen, teils um den Hauptbau herum, teils in ihn hinein, teils an ihn an, teils auf ihn drauf. Und im Gesamten wird dadurch das Gefühl des Ungeschlachten, Ungefügen immer wieder bestätigt, erhalten, neu gestärkt.

Dies ist bis ins Detail so. Die viereckigen Türme bauen sich aus Würfeln auf, die einer auf dem anderen liegen, die Rundtürme aus Zylinderstücken. Überall schneiden die durchgeführten Horizontalen das Gefühl des Aufwärtsgehens ab, überall setzt sich Teil *auf* Teil. Die Rundtürme bekommen dazu noch schwere, breitere Köpfe, die durch ihr Über-Gewicht, durch das Größerwerden des Durchmessers abermals beschweren, im Gefühle nach unten schatten.

Der Bau steht voll in seinem Fleisch, nur kleine Löcher sind als Fenster aus-geschnitten. Ungeheuer stark ist die Wirkung der geschlossenen Mauer, die nicht als „Oberfläche“ spricht, sondern dick und zähe, breit und lastend in ihrem inneren Gefüge ist. So daß der Bau nicht wirkt wie ein von Mauern umstellter Innenraum, sondern wie aus einzelnen Bau-

Klötzen bestehend, aus geschlossenen Klötzen, die in sich „ausgehöhlt“ sein mögen.

Daß bei diesem Grundgefühle der nach unten lastende Rundbogen verwendet wird, erscheint verständlich. Und daß er zumeist noch über sich ein horizontales Gesimse trägt, das ihn erst recht nach unten drückt, verstärkt noch das Gefühl des Breiten, lastend Hin-Gelegten, Eins auf das Andere Gelegten. —

Doch immerhin: schon ist auch das Gefühl zu spüren, das die Urform, die turmlose altchristliche Basilika des vierten bis zehnten Jahrhunderts, die nur aus Langschiff und Querschiff bestand, erleichtern, lüften, höhen will. Sowohl im Gesamten wie im Detail.

Im Gesamten sind es eben die Türme! So schwer und schwerfällig auch ihr Recken wirkt: es *ist* ein Recken, ein langsam ungeschlachtes Aufwärtsgehen in dem Bau. Von beiden Enden aus. Wie wenn ein Riese seinen Leib erhöbe; noch nicht den Kopf. Man darf sich durch die verkürzte, von vorne her aufgenommene Ansicht nicht täuschen lassen, muß den Bau in seiner gesamten Länge fühlen. Dann fühlt man ihn in seiner Erdenlast und Schwere; doch man fühlt auch, wie er sich stöhnend müht, sich zu erheben.

So ist es auch mit der „Wand“. Sie ist im Ganzen fest in sich geschlossen — die großen Fenster neben dem Hauptchor sind später, sind zu schließen! —, läßt nur durch enge, tiefe Öffnungen das

Licht in sich. Doch aber spricht schon der Wunsch in ihr, ihre Massen zu erleichtern! Bezeichnend ist dabei, wie der Baumeister die Mauer als dickes, zähes Fleisch des Baues empfindet; und wo er sie verdünnen, erleichtern will, in „Schichten“ lebt und fühlt. Es ist, als hätte er das Gefühl gehabt, nicht in Einem Schnitte durch das dichte Gefüge durchzukommen. Und deshalb schichtenweise „abtragen“ zu müssen, wenn er die dicke Wand bezwingen wolle. So trägt er erst einmal über den ganzen Bau hinweg die oberste Fleisch-Schicht ab. Man merkt dies am deutlichsten an den Schmuckformen der Oberhaut, den flachen, senkrechten Steifen, den „Lisenen“, wie auch an den verbindenden Bogenfriesen. Sie sind, ganz deutlich im Gefühle, nicht „dazugegeben“, nicht als Schmuck „aufgelegt“, sondern die „stehen gebliebenen“ *Reste* der „abgetragenen“ äußeren Schicht. Wer daran zweifelt, der fühle die treppenförmigen Gewände der Rundturm-Fenster nach, wo das stufenweise Verengern Schicht nach Schicht,, wie abgeschält, die Mauer schließlich so stark schwächt, daß die Öffnungen durchgestoßen werden können.

Immerhin aber gibt dieses Vorgehen schon das Gefühl des Leichter-Werden-Wollens. Der Wegfall sowohl der Materie an sich, wie auch das leise „Strebende“ der Vertikalformen, eben der Lisenen, bedingt es. Zwar sind diese, trotz der rudimentären Kapitelle, noch lange keine „Pfeiler“, die etwas „tragen“. Sind durchaus noch flacher Schmuck.

Und durch das gefühlsmäßig „Hängende" der nichtgestützten Bogenfriese schon gar nach unten weisend. Doch aber *Keime,* Ansatzmöglichkeiten späterer Entwicklung. —

Dies starke, urtümliche Gefühl des Baues also, des seinen Kulturweg beginnenden Nordens, nennt man „romanisch". Man merkt wohl hier, wo dieses Wort nun durch das Erlebnis seinen Inhalt bekommen hat, wie schlecht und unentsprechend es gewählt ist. Von zwei Seiten her. Einmal ist ein Stilgefühl niemals durch Detailformen zu fassen, hier etwa durch den vom römischen Süden abstammenden Rundbogen. „Romanischer Stil ist Rundbogen-Stil" ist gar so dumm. Denn Rundbogen gibt es zu so vielen Zeiten in so vielen Ländern bei so vielen Stilen. Es kommt stets darauf an, in welchem *Gesamtkomplex,* in welchem „Ganzgebilde", also Gesamtgefühle die Detailform steht. Und danach richtet sich auch — man denke an die Findelhalle in Florenz! — ihre Proportionierung, also ihr Spezialgefühl. Rundbogen dort — und Rundbogen hier: welch Unterschied doch im Erleben! — Und dann ist der Name „romanisch" auch deshalb so schlecht gewählt, weil nie wieder in der Kunstgeschichte, bis auf unsere Tage, der Norden, also das Germanentum, so selbständig und so eigenstark, so fast völlig von fremden Vorbildern unabhängig war, wie im Gesamtgefühle des romanischen und des gotischen Stiles. Während sonst in allen

anderen Kulturgebieten „Chauvinismus“ Zeichen eiszeitlicher Gesinnung ist, da wäre hier, wie stets einzig und allein nur im ästhetischen, im Kunstgebiete, Eigenliebe und Eigenverliebtheit gerechtfertigt, wenn sie diesen „romanischen“ den „germanischen“ Stil nennen würden. —

Nimmt man nun den Bau nochmals im Ganzen in den Blick, so lebt das Gefühl des ungeschlacht Gelagerten, des schwer zum Aufwärtsgehen eben erst sich Richtenden, des Dicken, Massigen, Breitgefügten in der Seele. Ohnmaaßen gesund und trächtig, stark und voll. Wie zähe durchblutet mit erdennahem Saft: so recht das Material und das Gefühl, von dem aus eine Entwicklung auf Jahrhunderte hin gesunden Ursprung nehmen konnte.

Abb. 4. Der Dom zu Limburg an der Lahn

Erbaut zwischen 1213 und 1242.

Man kann in der Stilgeschichte beobachten, daß bei ungestörtem Entwicklungs-Ablaufe ein einmal angeschlagenes Gefühl bis in seine letzten Konsequenzen hinein verfolgt wird.

So ist es auch mit dem Grundgefühl, das vom romanischen in den gotischen Stil führt.

Wir sahen, wie Maria Laach sich legt, und mühsam auf den Höhenzug besinnt. Wie an den beiden Ecken des breithin gelagerten Gebäudes sich die Türme heben. Noch nicht recht wirksam, weil der Längserstreckung gegenüber noch allzu schwach;

und dann besonders, weil nicht *aus* dem Bau wachsend, stoßend, sondern *neben* ihn gestellt, ihm bloß zur Seite angelehnt oder in die Ecken eingedrückt.

Sieht man von Maria Laach auf Limburg an der Lahn, so rückt fast hörbar, wie mit einem breiten Schlag, der Bau zusammen. Das Langhaus des Baues wird kurz gepreßt, die beiden aktiven Enden rücken aneinander und, dadurch zu gegenseitiger Hilfe genügend nahe, reißen sie das Gefühl — gegenüber Maria Laach — zu vertikalem Drange empor.

Auch wenn man das Dach des Vierungsturmes auf seine ursprüngliche Höhe, nach Maaß der beiden Fronttürme, erniedrigt, bleibt dem Baue das Gefühl des Hoch-Gehens in stärkstem Grade erhalten. Und es liegt, wie man sich im Wandern des Blicks von einem Bild zum anderen immer wieder deutlich machen mag, in erster Linie durchaus an der Proportionierung des Gesamten, am Entwurf im Großen, eben am Verhältnis der Turmteile zum eingeschlossen zwischen ihnen bleibenden Mittelteil. Hat bei Maria Laach das lange und breite Mittelschiff gnädig erlaubt, daß Türme sich an seine Seite rücken, auf seinem Dache reiten; so drängen hier die vertikalen Formen von allen Seiten die Lagermassen des Gebäudes zusammen, nehmen sie zwischen sich und treten sie so gleichsam unter ihre Füße.

Auch im Einzelnen ist dies „Unter die Füße Treten" nachzuweisen. Die Türme der Vorderfront etwa, die bei Maria Laach breitspurig angelehnt

neben dem vorderen Querschiff standen, die haben nun den Bau bis auf das Mittelschiff „geschluckt". Dort, wo vom Langschiff her die Seitenschiffe vorne enden, dort stellen sich nun von beiden Seiten breit und vierschrötig die Türme hin, lassen dem verschmalten Mittelschiff kaum Platz zum Atmen, drängen es so stark zwischen sich zur Enge, daß das Gefühl es kaum erkennt, und unweigerlich den beiden Front-Türmen als den Hauptgebilden in ihrem vertikalen Aufstehen folgt.

Und auch die Türme hinten am Gebäude, neben dem Querschiff, haben ihre Haltung geändert. Auch hier haben sie versucht, den eigentlichen Bau unter ihre Füße zu bekommen. Sie steigen dem Querschiff auf die Schultern, auf seine Gewölbe, stellen sich zu vieren, jederseits zwei, neben das Mittelschiff ins erste Stockwerk und suchen im Gefühle Anschluß an den Vierungsturm. — Wenn es diesen Chortürmen in der Folge nicht gelungen ist, zu höheren Ausmaaßen aufzuwachsen, so liegt das daran, daß sich die Kirche für Eines von beiden entscheiden mußte: entweder Front-Türme oder Chor-Türme. Denn die gleichwertige Ausbildung beider Enden hätte den Vertikalzug nicht zu einheitlicher Ausformung gelangen lassen, wie es die einseitige Betonung der Fassade späterhin gestattet hat.

Ist aber Limburg auch gegenüber Maria Laach ein Höhen-Bau, ein aufwärts stoßendes Gebilde, so kann doch in allem Detail noch nachgefühlt werden, wie doch erst der „Übergang" vom Horizontalen ins

Vertikalgefühl, vom „Romanischen“ ins „Gotische“ gebildet ist.

Nimmt man die Türme an sich ins Gefühl, so setzt sich wieder, immer noch, Würfelform auf Würfel. Nach oben hin zwar wachsend in ihrer Höhe, also leichter wirkend, doch jeder einzelne noch schwer und lastend in sich selbst. Noch wie aus Stücken auf-gebaut, noch immer wie „addiert“ wirkt die Form der Türme, sowie man sie für sich nimmt. — Noch stehen die kleinen Ecktürmchen hinten *auf* dem Bau, strecken ihre Leiber noch nicht zur Erde durch. Noch ist das Fleisch sehr dick, noch stehen alle Formen auf ihrem vollen „Querschnitt“ in der Fläche auf. Noch immer geht der Schmuck der Lisenen und der Rundbogenfriese nicht recht ins Fleisch, bleibt immer noch in der Schicht der Haut. Noch also wirkt das Ganze wie auf-getürmt, teilweise noch immer wie aus jenen Riesen-Klötzen zusammengestellt, die wir in Maria Laach getroffen haben. Noch stehen viele Teile *neben*einander, nicht *in*einander.

Doch aber wieder merkt man im Ganzen wie im Detail den „Übergangsstil“ vom Romanischen ins Gotische, für den dieser Bau das typische Beispiel gibt. Sieht man auf die Haut, nicht auf den Kern des Baues, stellt man seine Augen etwa auf die Fronttürme so ein, daß man deren Kerne nicht mitsieht, sondern bloß die Oberfläche auf- und niederstreicht: so merkt man deutlich, wie sich die Formen anders orientieren, wie sich gegen das Hori-

zontalgefühl die Vertikaltendenzen durchzusetzen beginnen. Zwar nimmt der Baukörper in den ersten zwei Geschossen der Fassade noch die beiden Türme und das Mittelschiff in Eins zusammen, besonders dadurch, daß ein Rundbogenfries über dem ersten Stockwerk über alle drei Teile horizontal hindurchgeführt ist; doch schon das dritte Geschoß des Mittelschiffes zwischen den Türmen, in dem die große „Fenster-Rose" sichtbar wird, hebt sein Gesimse, von dem der Giebel aufsteht, über die beiden Horizontalen der nebenliegenden Turmgeschosse hinaus. Dadurch „sprengt" es sich von den Turmleibern ab, verselbständigt sich im Gefühl. Und da die beiden Türme viel massiger und breiter sind als diese schmalere Bahn des Mittelteiles, wirkt diese Verschiebung so, als würde das schwächere Mittelschiff durch die kompakteren Turmteile hochgepreßt. — Damit aber wieder „verselbständigen" sich die beiden Türme im Gefühl. Sieht man dazu, daß ihre „Kanten", ihre Ecken aus dem „Körper" leise herauszutreten beginnen, sich, ganz im Ansatz erst, doch dennoch deutlich, als Eck-Pfeiler, als tragende „Knochen" des Fleischkörpers zu verselbständigen beginnen: dann fühlt man, wie die Türme doch schon das Übergewicht in der Fassade haben, und „sieht" sie plötzlich vom Boden aus in die Höhe steigen. — Und dieses Gefühl wird nun von den Detailformen sehr unterstützt. Die einzelnen Turm-Würfel werden nach oben höher; das Größerwerden der Fenster nach oben hin, die noch romanisch

„treppenförmig“ eingeschnitten sind, nimmt mehr Fleisch aus dem Turm, erleichtert also seinen Kopf abermals; die einzelnen Würfel sind durch vermehrte Lisenen-Teilung in hochgehende rechteckige Schmalfelder zerlegt; die kleinen verbindenden Rundbogen beginnen ihre Scheitel leise zu heben. Und auch die kleinen Türme, die auf den Querschiffecken reiten, zeigen dieselben Tendenzen. —

So mag man hier, in selten reiner Prägung, das Typische eines „Übergangsgefühles“ erleben. Das Wesen solcher Übergänge, die in allen stetig und ungestört sich aus sich selbst entwickelnden Stilgefühlen zu finden sind, ist die Möglichkeit der „doppelten Orientierung“. Sieht man auf das Voraufgegangene, so streben sie zum Neuen; sieht man auf das Kommende, so haften sie noch am Alten. Sie stehen mitten inne, an der Wende eines Weges, mit zwiefachem Gesicht. Und stets wird man derlei Übergangs-Gebilde nur voll erfühlen können, wenn man Beides kennt: sowohl die Richtung, aus der sie kommen, wie auch das Ziel, dem sie sich neu zuwenden. Nur von beiden Seiten her sind solche eben erst erblühende Form- und Gefühls-Gebilde innerlich ganz zu erfassen.

Abb. 5. Die Elisabethkirche zu Marburg an der Lahn

Erbaut von 1235 bis 1283.

Da bringt die Elisabethkirche in Marburg die andere Lösung.

Das Wesentliche ist das nun einheitlich Hoch-Gereckte im Gefühl.

Fragt man, woran dies liegt, so muß man immer wieder vom Ganzen ausgehen.

Auf schmalem, in sich hochgeführtem Langschiff — der Dachreiter stammt aus viel späterer Zeit, ist also beim Einfühlen in den Bau zu übersehen — legt sich der Bau nach vorne an den Boden, und *reckt* nun wirklich beide Türme hoch, stößt sie von unten in Einem Zuge in die Höhe auf.

Der Schwerpunkt des Ganzen ist verlegt. Die wesentliche Klammerfläche an den Boden liegt vorn am Eingang.

Fragt man, was den Bau so stählt, so ist es das, daß nun das Fleisch gewichen, zurückgewichen ist, und einem Knochen-Bau den Platz gegeben hat. Fühlt man sich in die Türme ein, so liegen sie nun nicht mehr auf ihren breiten Querschnitts Flächen, sondern sie stehen auf den Pfeilern auf, die aus ihren Ecken treten, die ihre Kanten bilden. Sie ruhen also nicht mehr in der Breite ihres Fleisches, stellen nicht mehr Würfel auf Würfel lagernd übereinander; sondern sie sind sehnig gestrafft und stählern hart geworden, und laufen nun in Einem Schwung vom Boden aus hinauf zur Spitze beider Türme.

Und alles, was nun da ist, muß sich diesem vertikalen Zuge, diesem Drang nach oben, dieser Strekkung in die Höhe fügen. Das Langschiff hebt sich, wird schmal und hoch, die Dächer steilen ihre

Schräge, die Fenster strecken sich in schmale Höhe, die Bogen rücken ihre Stützen eng zusammen und heben ihre Scheitel zum Spitzbogen auf, die Giebel gehen schmaler in die Luft, der Turmhelm stößt empor, verjüngt sich ganz allmählig und wächst zu scharfer Spitze aus.

Was an Horizontalformen noch da ist, ist Restgut von früher her, nach und nach abfallende Kümmerform, die auf der Bahn gesund-stetiger Entwicklung noch mitgeschleppt wird. Doch das Vertikalgefühl der Pfeiler überwiegt so stark, und die Horizontalen sind so oft durchbrochen, daß ihr Last-Gefühl völlig vernichtet ist, das Retardierende, Zurückhaltende der Wagrechten kaum noch gespürt wird.

Dabei ist der Bau sehnig in seinem Fleisch geworden. Das zähe Material des romanischen Baues hat sich verjüngt, gestrafft. Wie wenn der Baukörper sich auf seine Sehnen besonnen hätte, ziehen die Pfeiler hoch.

So steht das Gesamtgefüge völlig anders. Fühlt man den Türmen nach, so recken sie sich von ihren Ecken her, in ihren Kanten hoch. Das Doppelpaar der Strebepfeiler an jeder Ecke stößt vom Boden ab, verjüngt sich in diesem Stoßen nach oben hin, und, um die horizontale Teilung beim Ansatz der Turmhelme zu brechen, zu vernichten, sprießen dort die kleinen Türmchen, die Fialen auf, führen die Tendenz der Strebepfeiler ausblühend in die Luft. Auch das kleine Fenster zwischen ihnen muß seinen Giebel in die Spitzform strecken. Und so geht

der Stoß allmählig über in den hohen, schlanken Helm der Türme. Noch hält ihn eine kleine Galerie wie ein verfestigendes Band zusammen. Doch sehnig, straff in ihrer Oberfläche, gehen wieder die Seitenflächen der Helme hoch, verjüngen sich in wundervoll gestraffter Führung allmählig immer mehr, strecken und recken sich zu immer schlankerer Bahn zusammen, um schließlich in die oberste feine Spitze mit dem letzten kleinen Rundbund auszulaufen.

So stehen auch Lang- und Querschiff nicht mehr lastend auf. Auch sie lösen ihre Wände in schlanke, sich verjüngend aufgehende Strebepfeiler, lassen schmale, hohe Fenster zwischen sich, stellen den ganzen Bau auf seine Sehnen, auf seine Knochen.

Ein völlig anderes Gefühl als beim romanischen Bau wird damit lebendig: ein steil und straff hochstrebendes, ein gerecktes und nach oben gehendes Gefühl. Man kann es nur ganz ermessen, wenn man sich in der Phantasie in jene Kleinheit gewöhnlichen Menschenmaaßes verzwergt, die ganz unten auf dem Boden kaum bis zum ersten Abschlag der großen Strebepfeiler reicht.

Frühe „Gotik": der Name kommt daher, daß die erstarkende Renaissance in Italien, das viele Bauten gotischen Stiles aufwies, in Haß gegen diese im Norden erstandene Bauart entbrannte. Und, in Erinnerung an die Zerstörungen, die die Goten seinerzeit an den antiken Bauwerken Roms verübt hatten, diese nordische Bauweise als von den „Goten"

erfunden bezeichnete. Der Name blieb, und wurde aus einem Schimpfnamen zum Ehrennamen nordisch-künstlerischer Selbständigkeit. —

Abb. 6. Das Münster zu Freiburg im Breisgau

Um 1250 bis 1310.

Die Schwerkraft ist es, die alles Bauen im Großen bestimmt. Denn diese Schwerkraft ist der „Feind“, gegen den sich das Bauwerk „richten“ muß. Ihn gilt es zu besiegen, durch die Formen so zu meistern, daß das nachlebende Gefühl der Sicherheit des Sieges inne wird.

Drei mögliche Verhaltungsweisen gibt es da.

Die erste ist das Prinzip des Kraft-Last-Baues. Wir haben es im Tempel von Paestum kennen und nachfühlen gelernt. Stützen irgendwelcher Art halten dem lastenden, nach unten drängenden Gebälk den Widerpart, drücken es hoch, finden den Ausgleich zwischen Kraft und Last, und bilden ihn irgendwie — als schweres oder leichtes, als bedrücktes oder sieghaft freies Tragen — in den Formen aus.

Das zweite Prinzip ist das, das wir im oberen Teile der Florentiner Findelhalle fanden: die gespannte Haut des Baues hält sich in sich selbst, als ob es Lastendes überhaupt nicht gäbe. Das Gefühl negiert also gleichsam die Schwerkraft überhaupt, gibt sich so, als ob das Material gewichtslos wäre, zeigt weder lastende noch tragende Tendenz und bil-

det die Formen als in sich gespannt schwebende. — Die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in Italien hat diese Art, die häufig auch in der modernsten Baukunst wiederkehrt — und die seit jeher in mannigfacher Ausbildung im Orient zuhause ist — zu hoher Auswirkung gebracht, und zuweilen — etwa im Palazzo Guadagni in Florenz — die Fassaden so gebildet, als spannte sich um die vier Eckstangen die Haut des Baues wie ein elastischer Stoff.

Das dritte Prinzip anerkennt im Gefühle wieder die zu besiegende Kraft der Schwere, vernichtet sie aber auf völlig andere Art, als die Antike und die Renaissance. Es ist das Prinzip der hohen Gotik.

Man kann als statisch-ruhende Kraft die Last der Schwere vernichten, indem man sich tragend unter sie stellt, sie durch seinen Widerstand und Gegendruck am Sinken hindert.

Man kann aber auch als dynamisch-bewegte Kraft die Schwere-Last vernichten. Man denke an den Weg einer Rakete, oder an die aufstoßende Kraft eines Springbrunnstrahles. Vom Boden aufwärtsstrebend mit der lebendigen Kraft eines explosiven oder unter starkem innerem Druck stehenden Abstoßes reißt sich das Gebilde in sich selbst empor, verzehrt im Kampfe gegen die andauernd wirkende Gegenkraft der Schwere seine Energie, und strahlt so hoch, bis seine innere Intensität verbraucht ist.

Dies ist das Grundprinzip der reifen Gotik. Die strahlend-explosive Abstoßkraft erhält sie durch die

Intensität der Himmels-Sehnsucht jenes Glaubens, der dorthin, hoch oben in den Äther, das Heil der Welt verlegt und mit inbrünstigem Gefühle nach ihm strebt. Der Mensch, als körperliches Wesen dieser Erde, gilt hier nicht. Der Stolz und Trotz, mit dem der frühe Grieche seine Tempel baute, die er als *körperlicher* Mensch erfühlte, ist dieser Jenseits-Orientierung fremd. Und damit alle jene Formen, die vom Menschenkörper her erfühlbar sind. Die Dreiteilung des ganzen Baues etwa in Grundplatte und Säulenwand als Fuß und Körperstamm, in Gebälk und Giebel als Kopf und Stirne des Gebäudes, die Dreiteilung der Stützen weiterhin in die Basis als den Fuß, die Säule als den Leib, das Kapitell als Kopf: all dieses „Anthropomorphe", Menschengleiche und daher vom Liegen, Stehen, Tragen her Erfühlbare hat hier kein Recht. Will man den gotischen Bau in seinem Sinne richtig lesen, so darf man ihn nicht als Körper-Bau, als Körper-Gleiches sehen, sondern man muß ihm mit der „Seele" nahen, ihn mit nichts als innerem Gefühle hochgespannter Sehnsucht und intensivsten Himmelstrebens erfassen wollen. —

Dazu ist vor allem wichtig, daß man das Unmögliche rein körperlicher Einfühlung im ersten Blick schon dadurch feststellt, daß man sich in richtige Proportion zu ihm begibt.

Wie ein gestrecktes Tier mit schmalem Leib und langem Hals und hohem Kopf liegt der Dom da. So klein vor allem muß man sich zu ihm machen,

daß das Portal rechts unten eine Riesenpforte für menschliche Körpermaaße wird. Daß die Häuser um den Dom herum zu mehrstöckigen Wohnstätten für uns Menschen werden, durch deren Pforten wir bequem noch gehen können. Hat man sich erst so winzig klein gemacht, so fühlt man auch, daß hier, diesem Riesentier gegenüber, der Einzelne überhaupt nichts gilt. Wie sich der Dom auf guten alten Plätzen, wenn ihn moderner Unverstand nicht „freigelegt“ hat, in die Fülle dieser Häuschen stellt, sie nahe, fußwarm und dicht um sich herum nimmt; so muß man mit den Hunderten aus diesen Häusern quellen, muß im Drängen der ganzen Stadt, im dichten Schwarme vieler kleiner Menschen, im Ameisengewimmel aller Gläubigen sich auf dem engen Platze um die Kirche häufen, im Strome zu ihr treiben lassen. Dann erst, aus dem Gewimmel wirklich Hunderter von Menschen, die in dichtestem Gewühle den Platz erfüllen, wächst die Kirche richtig auf, wie mit Hunderten von Wurzelfädchen an den Boden, in die Erde angesaugt. Fußwarm und erdentsprungen gehen dann die Strebepfeiler, die Fialen und die Türme in die Höhe, durchblutet bis in die kleinste Form. Man mißt von unten her mit raschem steilem Blick nach oben das Grenzenlose, fast nicht Endende des Turmes, spürt den Zwang des Himmelhohen im schmerzvoll rückgebogenen Genick: verliert das sichere Standgefühl des eigenen festen Körpers, und läßt sich schlucken, einsaugen von dem aufgerissenen Portal in die steile, hohe

Enge des mystisch von den dichten Farbenfenstern her getönten schmalen langen Raumes.

Dann wird der Bau dem Herzen ganz lebendig. Wirklich wie ein hohes Tier, dem Menschen ab-, dem Himmel zugewandt, so liegt er da. Sein schlanker Körper streckt sich vom Chor her auf schmalster Spur nach vorne, durch eine Fülle steiler Strebebogen von außen wie mit Zangen hochgehalten. Das scharfe Rückgrat des steilen, hohen Daches läuft an den Turm: und dieser, die ganze Fassade in sich schließend, reckt seinen Hals in ungeheurer Spannkraft auf, treibt seine Formen gegen die Schwerkraft in die Höhe, stählt sich im Kämpfen, streckt sich zu immer schlankerer Gestalt, um schließlich mit der Kreuzesblume nach oben auszublühen.

Auch hier muß jede Einzelform des Ganzen der Gesinnung dienen. So wie sich die Seele im Gefühle zu immer reinerer, lichterer Schwerelosigkeit erlöst, so löst der Bau nach oben seine Formen. Der körperliche Stein verschwindet immer mehr, die dünnen Stäbe tragen leicht und spielend, und schwerelos schwebt dann der Turm zu Ende. —

Der italienische Bau hat, in seiner Giebelfassade, das Auge nach vorne gerichtet; der gotische Dom richtet im Turme sein Auge nach oben. Der italienische Dom nimmt den Gläubigen als körperlichen Menschen auf, führt ihn durch das Portal in den breiten freien Saal seines Innenraumes hinein, stärkt

seine Menschenkraft, sein körperliches Selbstbewußtsein bei jedem Schritt die Pfeiler- oder Säulenreihe des Inneren entlang, und gibt ihm dann mit der Kuppel des Chores die Krönung jener selbstbewußten körperlichen Kraft, die ihrer sicher ist, auf dieser Erde steht, die rein menschliche Monumentalität ihrer irdischen Gesinnung im freien Stolze des erhobenen Hauptes trägt. — Der gotische Dom, der seinen Schwerpunkt nicht beim Chore, sondern vorne in der Turmfassade hat, vernichtet gleich beim Einlaß den Menschen in seinem körperlichen Gefühle, er schluckt ihn, saugt ihn wie ein Vakuum mit einer Fülle seiner Genossen in sich hinein, und kann nun seine Seele heben, reißt ihn mit jedem seiner riesig hohen, schlanken, dünnen Pfeiler links und rechts stets wieder neu vom Boden ab, lüftet ihm im Gehen sein Gewicht, hebt ihm den Fuß, um ihn immer leichter, lichter, ätherischer zu machen, bis er, gewichtslos gleichsam, zum hellen, fensterdurchbrochenen Altare schwebt, ein Seelenwesen unter den vielen entzückten und entrückten der ganzen großen gläubigen Gemeinde.

* * *

Blickt man von hier aus nun die Reihe durch, von Maria Laach über Limburg an der Lahn zur Elisabethkirche in Marburg und dann zum Dom in Freiburg: so schließt sich Bau an Bau. Vom breithin Lagernden des Ersten, zum empor sich Rich-

tenden des Zweiten, zum straff sich Stählenden des Dritten, zum frei sich Tragenden des Vierten. So bildet ein Gefühl sich in den Menschengruppen langsam weiter, so „wächst" ein Stil heran. Er blüht und reift. Und wenn er seine Kraft erschöpft hat, das heißt, wenn — bei ungestört bleibender Entwicklung — ein Gesamtgefühl sich bis in die letzten Konsequenzen seiner Möglichkeit ausgebildet und verwirklicht hat: dann löst ein neues Gefühl, ein neuer Stil den alten ab. So kommt es zur Wellenbahn des steten Wechsels der Stile im Laufe der Kulturgeschichte. Denn hier baut nicht, wie in der Wissenschaft, die nächste Generation auf fest bereitetem und bleibendem Boden des einmal als wahr Erkannten auf und weiter; sondern hier sind die verschiedenen Stil-Gefühle gleichwertig und alle gleich „wahr" in ihrem Wechsel. Nicht Auf-Bau, wie im wissenschaftlichen Bereiche, sondern Wechsel-Bau ist hier die Losung und die Lösung der Probleme. Wie in der Feldwirtschaft des Landbebauers. So wie hier die Natur Abwechslung erzwingt, Abwechslung in der Art der Früchte, wie hier der Boden nur dann die Ernten voll und gewichtig werden läßt, wenn er nicht immer nur dieselbe Frucht aus gleicher Scholle tragen muß; so blüht auch im Boden der Gemeinschaft ein neues, ein anderes Gefühl auf, wenn eines für seine Generation die Frucht gebracht, seine inneren Kräfte erschöpft hat. Und so wie dort die Früchte der vergangenen Jahre ihren Wert behalten, wenn im neuen Jahre auch andere

an derselben Stelle reifen; so behalten auch hier die Stile der Vergangenheit ihren Wert für das menschliche Erleben, sterben nicht ab, wie veraltete wissenschaftliche Erkenntnisse, sondern können der bereiten Seele stets wieder in alter Glut lebendig werden. Und dies, dieser ständig bleibende „Bereicherungs-Wert“ vergangener Zeitgefühle, Stilgebilde ist ja der Grund, weshalb wir uns als heutige Menschen immer wieder ihnen ergeben. Sie werden mit den Gefühlen vergangener Zeiten in der Gegenwart lebendig, sie bilden die Seele, sie machen das Leben lebenswerter, weil sie es dichter, voller, reicher machen. —

Sicherlich ist es bei der Baukunst am schwersten, an Bildern, zumal an kleinen Bildern, all jene außerordentliche Intensität des Gefühles zu gewinnen, die nötig ist, um die Steinmassen ins Lebendige zu lösen, um zu fruchtbar intensivem, unmittelbarem Erleben zu gelangen. Da hilft nichts, als zu günstiger Stunde das, was hier im Keime geschult wurde, vor der Wirklichkeit erstarken und reifen zu lassen. Zumal bei Innenräumen, deren Wesentliches, das Gefühl des um den Erlebenden Herum-Geschlossenen, in Abbildungen niemals zu vermitteln ist. Man trage aber seine Seele dem Bau entgegen, man lehne sich in sein Gefühl zurück, immer wieder und wieder alles Gedankliche abweisend, man nehme die Formen vom Großen bis ins Kleinste stets nur als Erreger innerer Erlebnisse, körperlicher oder rein

seelischer Gefühle: und man wird erfahren, wie die Steine lebendig werden, wie jede Straße, die man durchwandert, jeder Platz, den man kreuzt, jeder Bau, den man vor sich als ein Lebendiges hinstellt, ihre Sprache gewinnen, gleichsam in Tönen reden. Jeder hat es schon gefühlt und erlebt, wenn einmal günstige Umstände die Seele bereitet hatten. Wenn er etwa in schweigend stiller Nacht durch die Mondgassen eines alten Städtchens wanderte, und auf den Marktplatz trat, wo sich der Dom erhob; oder auch, wenn er an einem reinen Frühlingsmorgen durch Villenvororte strich, und die Häuschen wie lebendig mit frisch gewaschenen Augen durch die Bäume, über die Wiesen sahen; oder wenn er an einem Regenabend durch die Straßen einer Großstadt, oder auf einer Wanderung durch die Höfe eines alten Schlosses ging. Solche Erlebnisse muß man sich merken. An sie muß man anknüpfen. Um schließlich zu lernen, auch all das störend Hemmende zu überwinden, das in den verkehrsbelebten Straßen unserer Städte immer wieder das Erleben stören, aus seiner Versunkenheit in das banal Praktische der Tageshandlungen hinüberreißen will.

B. BILDHAUEREI

Abb. 7. Donatello / Italien, geb. 1386, gest. 1466 / David mit dem Haupte des Goliath / Bronze / Florenz um 1435

Das Erleben baukünstlerischer Werke bringt dem Anfänger insoferne Schwierigkeiten, als es sich in der Architektur um Gebilde handelt, die keinerlei „sachlichen Inhalt“ haben, an den der Beschauer anknüpfen kann. Bauwerke sind Fassungen reiner Allgemeingefühle, die unmittelbar aus eben diesen Formungen erlebt werden müssen.

Anders ist es in der Plastik und in der Malerei. Hier werden in der weitaus größten Zahl *sachliche* Inhalte dargestellt, die der Aufnehmende unmittelbar erkennt. Und das Erleben der spezifischen Formensprache des Werkes kann sich dann leicht anschließen, wenn erst die Gefühlsbegleitung des Inhaltes die geeignete Basis geschaffen hat. —

So braucht man hier, um den David von Donatello ästhetisch zu erleben, bloß dessen Stelle einzunehmen: man denke sich, was bei einer menschlichen Figur ja leicht ist, als diesen Jüngling, und frage dann nach den Gefühlen, die ihn als einen Lebendigen aufgrund seiner ganzen Stellung und Haltung und seiner Einzelformung beherrschen würden.

Man stelle sich mit breiter, voller Sohle auf das rechte Bein, das in leisem Rundschwung aufwärts zur Hüfte geht. Auf dieser Hüfte ruht der Oberkörper, wie an der breiten Querschnitts-Fläche vom

rechten Hüftknochen zur Scham hin „aufgehängt“. Das linke Bein hängt in lockerem Bogen, in gelöster Haltung, mit der Innenfläche seines Fußes über den Goliathkopf hin schleifend. Der Oberkörper steckt so gleichsam zwischen den beiden schrägen Flächen von dem Hüftknochen zur Scham, wie ab-hebbar aus dieser leichten Klammerung, wie ein-gesetzt. So wirken die Hüftgelenke locker in ihrer leichten Verschiebung, und in milde gebogener Kurve richtet sich der Oberkörper auf diesem breiten Lager auf. Der Kopf sinkt lose leicht nach vorne, in mildem Ruhen, der Hut deckt sich in leichter Schattung über Stirn und Augen. Der linke Arm legt sich mit der Oberfläche der Hand an die Hüfte, in gleitend-verschieblicher Haftung, sinkt mit dem Ellenbogen aus gelockertem Schultergelenk in müder Lösung etwas nach hinten. Der rechte Arm hängt locker in der Schulter, bricht sich im Ellenbogen, locker im Handgelenk, faßt lose den Griff des langen Schwertes und führt dieses zum rechten Fuß, den Umriß der Figur in mildem Schwunge schließend.

Stellt man das Ganze nach, so ruht die Seele, ruht das Gefühl in vollem, sattem Ton.

Die Körpermodellierung ist desselben Geistes. Man denke daran, daß alle Flächen hier von der Hand des Bildhauers gerade so geformt sind, wie man sie findet; daß sie also zum Verständnis dann führen werden, wenn der Beschauer sie mit seiner Hand im Geiste nach-formt, nach-modelliert. Und man vergegenwärtige sich dabei, daß die Innen-

fläche der Hand für den Bildhauer gleichsam ein eigenes „Sinnesorgan“ ist, daß sie das Instrument ist, mit dem er im Tasten und Umfassen, im Streichen und im Drücken seine Gefühle in die Formen ein-legt, ein-bildet.

Man modelliere also nach! Und zwinge dabei sein Auge so intensiv in die Einzelform, daß man sie greifbar zu erleben meint. So fasse man etwa die runde volle Säule des linken Oberschenkels in beide Hände, *bilde* sie rund, glätte sie nach, streiche ihre Oberfläche rundum ab: und man wird die volle, dichte Wärme der Modellierung spüren, das satte, tragend ruhige Gefühl des Künstlers. Man modelliere auch den rechten Oberschenkel, man „drücke“ beide Kniee aus dem Ton zurecht, man festige das rechte in seiner breiten Ruhe, man lockere das linke, streiche über die Wade bis zum Fuß, fühle die warme Fülle dieses ziehenden Streichens der Innenfläche, mit der sie dem Haupte des Goliath anmodelliert ist.

Und man gehe an die wundervolle Modellierung des Leibes, des Körperstammes. Man nehme Hebungen und Senkungen des Körpers, wie man die Biegungen der Linie einer Zeichnung, wie man die Hebungen und Senkungen einer Melodie erfaßt. Man „richte“ die Innenflächen seiner Hände zu diesem Tun, fülle sie vom Inneren des Herzens her mit warmem Blut, und „streiche“ dann etwa die breite, satte, wundervoll geschwungene Fläche von der rechten Hüfte zum Nabel und von dort in Einem

Zuge zur Scham hinunter. Ein breites Band, ein breites Bett warm strömenden Gefühles streicht mit der nachmodellierenden Hand so von dem inneren Winkel der rechten Hüftknickung über den Bauch herab, es ist, als würde die bronzene Form lebendig, erstünde unter dem Druck der nachfühlenden Hand-Innenfläche. So setzt man auch Buckel neben Buckel, Tal neben Hügel auf dem Feld der Rippen, liebkost mit modellierendem Finger die beiden leichten, wundervollen Kuppen seiner Brüste, umfängt den Hals, legt voll das Haar herum, erhöht den Hügel seiner linken Schulter, entspannt die Muskeln dort, sinkt mit dem runden Oberarm, ihn ganz um-greifend, nach hinten ab, biegt milde das Gelenk des Ellenbogens, und legt die Hand des David locker an seine Hüfte, daß es wie ein leises Gleiten, wie ein mildes, warmes Abwärts-Streichen zwischen Handrücken und Hüfte ist, als hielten sich die zwei nur durch ihre Wärme. Man muß das Gefühl dieser „Berührung" in der Hüfte lebendig werden lassen, dies Gleitend-Haftende, dies fast Gütige des Abwärts-Streichen-Wollens, an der Wand der Körperseite hin. — Und dann der rechte Arm: man „trage" ihn so in der Schulter, daß er so locker hängt, so ruhend still sich löst in den Gelenken, so locker um-bricht. „Hängt" man ihn so sich selber ein — und sei es vor dem Spiegel nach dem Vorbild der Gestaltung hier —, hat man dies Gefühl im Ellenbogen, im leicht gedrehten Handgelenk, nimmt man den Schwertgriff so spielend locker leise, und

führt die Klinge so im breiten Stehen vor dem rechten Unterschenkel vorbei zum Goliathkopf zurück: hat man all dies so nach-geschaffen, nachgebildet, nach-*geformt:* so lebt das Gefühl jener Stunde in uns auf, kreist mit dem Herzschlag voll in unserem Blute: das seinerzeit, an einem Tage in den dreißiger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts, an *jenem* Tage, an dem Donatello vor dem Tonklumpen stand, und ihn mit seinen breiten, großen Bildhauerhänden strich, und formte, und „Gestalt gewinnen" ließ: das *damals* in ihm lebte! So lebt heute, hunderte von Jahren nach jener Zeit, das Gefühl als unseres, als unmittelbar lebendiges in uns, und so erlangen wir, daß unser Eintagsleben reicher wird, daß wir ein anderes, ein fremdes, fernes Leben nach-leben können, daß wir also vielfach leben, Gefühl gewinnen, uns Erlebnisse erringen, an die wir nie gedacht, die wir von unserem eigenen Ich aus niemals hätten erringen können. —

Abb. 8. Andrea del Verrocchio / Italien, geb. 1435, gest. 1488 / David mit dem Haupte des Goliath / Bronze / Florenz um 1465

Etwa eine Generation später als Donatello formte Verrocchio seinen Bronze-David. So ähnlich scheinbar, und doch so grundverschieden im Gefühl.

Stellt man sich hier erst mit der ganzen Figur im Großen, so wird man vorerst schmaler, dünner, herber im Gefühl. Und geht man auch hier wieder vom Großen weiter immer mehr ins Kleine, so stärkt

sich auch hier das Grundgefühl stets mehr und mehr. Auch hier ist das Werk „gut“, weil es das einmal angeschlagene Gefühl bis in die kleinste Form hinein festhält und erfüllt; und es ist „schön“, wenn dieses Gefühl dem Erlebenden einen Seelen-Zuwachs, eine Mehrung eigenen Besitzes, eine „Bereicherung“ bedeutet. —

Man stellt sich wieder auf das rechte Bein: doch wie ganz anders! Gestrafft und an-gespannt faßt hier die Sohle den Boden, und streckt den Fuß, in allen Sehnen aktiv und straff, mit pressend durchgedrücktem Knie zur rechten Hüfte auf. Dort „hängt“ wieder der Körper; doch wie ganz anders! Wo breites Aufgehängt-Sein beim Donatello-David ruhend milde im Gefühle wirkte, das passiv Bleibende, in sich Gesunkene von dieser wichtigsten Haltungs-Stelle aus voll ins Gefühl gab; da spricht hier ein spitzes, ein gestrafftes Hängen des Körpers, als stemmte er sich gegen einen Haken. Das linke Bein ist tänzerisch abgespreizt, berührt mit tippendschmalem Gefühl, bloß mit dem Zehenballen scharf den Boden und gibt einen völlig anderen, einen offeneren Winkel an der Innenseite der Oberschenkel. Man nehme nur die beiden Hüften bei Donatello und bei Verrocchio ins Gefühl: dort milde aneinanderwachsend, mit gleitend bleibender Berührung der Innenschenkel unter der Scham; hier wie bei einer Zange, wie aus einem Scharniere auseinandergehend, straff weg-gespreizt den einen Schenkel von dem andern. So strafft sich weiter auch der Ober-

körper, biegt sich im elastisch gehärteten Rückgrat etwas zu seiner Linken, strafft den Hals mit gespannten Sehnen aus den Schultern, hebt das Kinn, legt das Gesicht zu herbem Glänzen frei, spannt auch die Seele zum herben Schluß des Mundes mit dem schmalen Lächeln. Der linke Arm geht wiederum zur Hüfte, doch so ganz anders im Gefühle, als bei Donatello! Sank er dort in lockerer Lösung, aus passiv breiter Schulter still nach hinten; so strafft er hier die Sehnen, zwingt den Ellenbogen scharf nach vorne, um die Spannung im Schulterblatte zu erreichen, sticht mit der Spitze seines Ellenbogens aus dem Umriß heraus, zerreißt ihn so, zer-stößt ihn und geht in scharf gespannter Brechung des Gelenks zur Hüfte. Hier nun fassen die gespannten Finger wie mit kleinen Klammer-Zangen in die Seite, stechen sich gleichsam in sie ein. Auch hier gibt dies „Berührungsgefühl“ im Kleinen, was die Gesamtgestaltung im Großen meint: das scharf-gespannte, helle Klingen stählernen Metalles. So strafft sich auch der rechte Arm scharf aus der Schulter, drückt den Ellenbogen durch, so wie das Bein sein Knie, sticht mit dem Unterarm nach unten, so straff gespannt, daß auf den Muskeln sich die Adern zeigen, faßt mit scharfem, kurzem Griff das scharfe, kurze Schwert und führt es nicht — wie dort — zum Schluß der Silhouette, sondern sticht, wie links der Ellenbogen, so hier aus dem Kontur heraus, zerstößt ihn mit der Schärfe seiner Bahn.

So wird das Ganze in völlig anderem Gefühle

lebendig als bei Donatello. Der Verlgeich, das ständige Hin und Wider des Auges übe der Seele die Fähigkeit des raschen „Umstellens“. Steigt dort aus locker dicht Gebundenem der Basis, aus dem Verbundenen von Goliathkopf, den beiden Füßen und dem langen Schwert wie aus einem Knollen, wie aus gedrängter Scholle dunkler Erde das Gewächs empor; so springt hier über dem gesondert Hingelegten des Goliathkopfes, an dem die beiden Beine scharf vorbeigehen, wie auf zwei Spießen dieser gespreizten Beine der Körper hoch, strafft sich zum Aufgereckten seiner Schärfe und klingt mit hellem, hohem Ton.

So wie im Ganzen auch in der Modellierung der kleinsten Form. Man fasse wiederum mit beiden Händen die Teile an, modelliere sie nach. Die scharf schneidende Kante des gespannten Unterschenkels, die Spannung in der Scheibe des rechten Kniees, die straffe Modellierung der gespannten oder eckig modellierten Falten des Schurzes. Der Oberkörper trägt ein Lederwams. Und so gespannt und so sehnig-schnittig ist das Gefühl, das Verrocchio in seiner Seele und in seinen Händen trägt, daß sich ihm beim Modellieren das Lederwams so unerhört knapp über den Leib des Jungen spannt, daß sich die Rippen durchdrücken, daß die Körpermodellierung *durch* das Wams hindurch erfühlbar wird. Man nehme ins Gefühl, wie sich hier die Sehnen der nachmodellierenden Hand bis zum Zerreißen spannen müssen, wie die Fingerkuppen hart und stäh-

lern-elastisch werden, um *so* das Wams über den Leib zu modellieren, den Leib hindurch-zu-treiben; wo bei Donatello wohlig fließende, gelöste Wärme in den Handinnenflächen lebte, in mildem breitem Streichen die Form erstehen ließ. Modelliert man hier die Sehnen des Halses nach, die Formen des Gesichtes, die Lockenbildung, so werden die Finger spitz wie Messer. Und die Hände bekommen Messerschneiden, wenn sie dem linken Arm das Gestraffte seiner Knochen geben, den zugespitzten Ellenbogen in den Raum hinaus stechen. So reißt man auch den rechten Arm im Modellieren hinunter, so faßt man den kurzen Griff des Schwertes. Auch hier in diesem Klammernden der Hand — man sehe ihre lockere Weite bei dem David Donatellos! — wird wiederum ein „Berührungsgefühl" als Zeiger für alles Andere lebendig, jenes Angespannte, Angepreßte, die beiden sich berührenden Teile auf das Allernächste einander Nähernde, das am stärksten dort sprach, wo sich das Lederwams über Brust und Rippen spannte, als wäre es selbst die Haut, die straff gespannte, frische Haut des jungen, sehnigen Körpers. —

Nimmt man das Ganze wieder in den Blick — und dies ist stets der Weg: zuerst das Ganze sehen, dann bis zum Kleinsten schreiten, und schließlich wieder, mit diesem Kleinlebendigen erfüllt, das Große wieder suchen! —, so stehen zwei, dem ungeschulten Blick so ähnliche Figuren weit voneinander ab. Das reif Gelöste, breit Gelockerte, wohlig

warm Gerundete der Seele dort; das straff Gehärtete, herb Jugendfrische, das knospig kühle Angespannte der Seele hier. Beide Figuren sind „gut", beide sind „schön". Und welche nun dem Einzelnen „besser gefällt", „schöner" ist, das wird nur davon abhängen, ob er sich durch das straffe, scharfe, aktive Gefühl, oder durch das lockere, gelöste, passive Gefühl stärker „bereichert" findet. Das aber wiederum hängt durchaus von dem einmalig eigenen „Besitz" der individuellen Seele ab, von der zufälligen persönlichen Artung des gerade Erlebenden. —

Abb. 9. Donatello / Reiterstandbild des Gattamelata / Bronze / Padua um 1450

Abb. 10. Verrocchio / Reiterstandbild des Colleoni / Bronze / Venedig um 1485

Zwei Reiterstandbilder von denselben Künstlern, die die Schöpfer der beiden David-Statuen waren. Man mag an diesen beiden Beispielen ersehen, wie der „Charakter" eines Künstlers wiederzuerkennen ist, wenn man ihn einmal wirklich innerlich erlebt hat. Man hört so oft, daß die beiden David-Statuen sowohl, wie auch die beiden Reiterdenkmäler miteinander verwechselt werden. Wir glauben aber, daß derjenige, der die vorigen zwei Gegenbeispiele wirklich in sich aufgenommen, methodisch richtig „erfühlt" hat, schon nach kurzem Einfühlen in die beiden neuen Beispiele nicht mehr

im Zweifel sein wird, welcher Reiter dem Donatello, welcher dem Verrocchio zugehört.

Der Gattamelata von Donatello nimmt Pferd und Reiter in einen möglichst geschlossenen Kontur zusammen. — Die runde Walze des Pferdeleibes will wiederum mit beiden breiten Händen, mit voll umgreifenden Armen nach-modelliert sein. Man streiche ihre weiten, rund-ungeteilten Flächen, bilde den Zylinder unter dem Sattel durch, runde den Berg der Kruppe zum Fuß hinunter, teile die breite, runde Brust des Pferdes in jene wundervollen Flächen ab, die sie in sich modellieren: die Dreieckswölbungen, die, vom Oberschenkel des rund-gehobenen Vorderbeines beginnend, sich aneinanderlegen, über die Brust zum Hals hinauf. Der Hals des Pferdes ist breit und dick, der Kopf auffallend klein.

Auf dem Pferderücken liegt der weiche Sattel, um die Rundung umgeschmiegt. Man nehme wieder das Berührungsgefühl, mit dem hier Donatello den Sattel auf-legt, an-legt: wie warm und schmiegsam voll, wie dicht und breit und weich in der Berührung! Und dann setze man den Reiter auf diesen, in diesen Sattel! Mit vollem, breitem Haften des Gesäßes, die Oberschenkel voll angeschmiegt, das Knie in seiner inneren breiten Fläche angedrückt, im Unterschenkel selbst und bis zum Fuß die Wärme dieses runden Leibes suchend: *ruht* so der Reiter, setzt sich breit und voll zurück. Man halte in seinem eigenen Körper sein Rückgrat nach, in dieser stillen, in sich leise gesackten, wohlig runden

Biegung; neige den Kopf in leichtem Senken so nach vorne; man hänge sich die Arme so in die Schultern, so breit und lastend, hebe den rechten Arm vor, fasse den Feldherrnstab, halte die Linke so, in runder Biegung des Gelenkes den Zügel locker hebend. Und man wird des Gefühles einer vollen, satten Ruhe, der stillsten inneren Sammlung inne werden, des überlegenen Bleibens, reifer Hoheit und voll getragener Würde. —

Der Colleoni des Verrocchio dagegen! Bis in die letzte Sehne gespannt „tänzelt" das Pferd. Es strammt sich auf seinen Beinen, setzt die Hufe scharf und klingend auf, legt sich wie ziehend, wie wenn es eine elastisch-widerstrebende Luft zu „durchschneiden" hätte, scharf nach vorne. Wo bei Donatello die vier Füße des Pferdes gleichmäßig über dessen Länge verteilt die Last wie ruhende Säulen tragen und selbst das gehobene Bein auf seiner Unterlage stützend wirkt; da lehnt hier der Körper auf drei gesteilten Stützen nach vorne, und das linke Vorderbein wird schnellend durch die Luft gehoben. Die schlankere Walze dieses Pferdeleibes biegt sich im Rückgrat federnd durch, nimmt in der Spannung des gebogenen Halses den Kopf zurück. Die Hände und die Finger, die diesen Pferdeleib nach-modellieren, müssen gleichfalls ihre Sehnen aufs Äußerste spannen, müssen mit gestrammten Fingern in alle Gruben und über alle Grate des sehnigen Körpers greifen, das Pferd bis in die kleinste Form ernerven. Der Sattel liegt mit ganz anderem

Gefühle diesem Pferde auf, viel kühler, schlanker, ablösbarer. Und gar der Reiter! Er sitzt nicht in dem Sattel: er „steht“ im Bügel! Er strammt die Beine durchgedrückt aus abgesetzter Hüfte, spannt die Bügelbänder bis zum Zerreißen, und klammert sich bis in die umgebogenen Zehen in die steile Haltung. Das Rückgrat biegt er ein, streckt sich im Schulterblatt zurück, die Brust tritt wölbend vor, der Arm ruckt in der Schulter auf, spreizt den Ellenbogen mit scharfem Stoß zur Seite ab, nimmt mit abrupt rückgeführter Hand den Zügel auf die scharf gebogenen Fingerspitzen. Und über all dem reißt sich der Kopf herum, schießt aus der Kurve des geschlossenen Kontures gespannt auffahrend seitlich vor. —

Während man den Reiter Donatellos — nimmt man den in seiner Haltung „modisch“ bestimmten Pferdeschwanz aus dem Umriß — nahezu in die Figur eines breiten Rechteckes fassen kann, dessen kürzere Seiten, vorne über den linken Huf zum Pferdekopf, hinten über den rechten Huf zur Kruppe, rein vertikal stehen, und so das Ruhende des Ganzgebildes bestimmen; hat man beim Pferde Verrocchios durchaus den Eindruck eines spitzen, nach vornüber gepreßten Dreiecks. Und dieser Unterschied, der in der Grundkonzeption liegt, ist nun, ganz deutlich im Vergleiche, im Hin- und Widersehen, bis in die kleinste Einzelform zu konstatieren. Wie der linke Vorderfuß des Pferdes schärfer gebrochen ist, der rechte sich nach vorne

stemmt; wie im Verhältnis von Brust und Hals und Kopf — deren Flächen hier viel reicher und schärfer als bei Donatello durch das Geschirr geteilt sind — die stärkste innere Spannung lebt; wie der linke Hinterfuß sich durchdrückt, mit Klammerschlag den Boden faßt, der rechte Hinterfuß, in gleicher Stellung wie bei Donatello, doch den Kontur in seiner Brechung schärft, die Richtungsänderungen abrupter gegeneinandersetzt; wie der Hinterschenkel alle Muskeln zeigt, die sich in innerer Spannung voneinander sondern; wie sich die Mähne kräuselt, die Ohren sich scharf nach vorne spitzen, die Biegungsfalten des Halses sich zahlreicher und schärfer legen; wie selbst in der Haltung des Schwanzes, die nicht gerundet geführt wird, wie bei Donatello, sondern im rechten Winkel um-gebrochen wird, der schärfere Duktus spricht und in der Ziselierung jedes Haar verfolgt: wie bis ins kleinste Element die Spannung „durchhält", niemals ausläßt. —

Die Köpfe der beiden Reiter geben keine Porträts nach dem Leben. Gattamelata — wegen seiner diplomatischen Geschicklichkeit hatte der Condottiere, der Söldnerführer Erasmo den Beinamen der „gefleckten Katze", gatta-melata erhalten — war 1443 in Padua gestorben; der Condottiere Bartolommeo — dessen Beiname Colleoni, die Zusammenziehung von caput leonis, Löwenhaupt bedeutet — starb 1475 auf seinem Schloß bei Bergamo. Mögen die beiden

Köpfe also auch gewisse überlieferte Porträtzüge im Großen wahren, so offenbaren sie doch im Wesentlichen die Verschiedenheit der Seelen Donatellos und Verrocchios. Der Kopf des Gattamelata ist in wundervollen, breiten Flächen modelliert. Die beiden Kuppen dieser Stirne wollen wieder in die vollen Hände genommen sein, so daß sich ihre Rundung in die Innenflächen schmiegt, füllend den Teller zwischen Daumenballen und Finger wärmt. Man streiche die Wülste der Augenbrauenbogen, man höhe diese Nase, streiche schmiegsam ihren Rücken breit, man ziehe die Wangen hinunter und fühle, fühle, fühle in den drückend formenden Fingerspitzen diesen Mund, die Oberlippe mit der Mulde in der Mitte, die breit und dicht geschlossene Mundspalte in ihrem gesenkten Zuge, die leicht vorgewölbte Unterlippe. Man runde Kinn und Hals, füge die Ohren, lege die warme Kappe der Haare um den runden Schädel. Und wenn man all dies getan, dann nehme man das Gesicht, den Kopf im Ganzen, und lebe diese breite, sichere Überschau und Ruhe. — Und man wechsle zum Kopf des Colleoni. Das bleibend ruhige Dauerschauen dort; der scharf die Luft durchschneidende Momentan-Blick hier. Und so gespannt wie dieser Blick, ist jede einzelne Form. Die Falten über Stirn und Nasenrücken, die Falten um die Augen, die Nasenflügel, der scharfe Mund, die Falten über beide Backen und den Hals. Scharf schneidet oben die Kante des Helmes, scharf seine beiden Seitenflügel und die Nackenkante. Wie ge-

hitzt springt aus der Hülse dieses Helmes das Gesicht. —

Da könnte, auch wenn man es erst festzustellen hätte, noch nicht wüßte, doch dem nachlebenden Gefühle wohl kein Zweifel bleiben, welcher Reiter dem Donatello, welcher dem Verrocchio zugehört. Die milde, satte Fülle des ausruhenden David tritt zu der stillen, hohen Überschaulichkeit des Gattamelata. Und der gespannt lächelnde, sieghaft kühle David ist der Sohn des stolz gereckten Colleoni, der seinen Ruhm nach außen trägt, wie jener seinen Sieg.

Fragt man nun wieder, welcher von beiden Reitern „schöner“ sei? Das Werturteil ist, wie wir immer wieder sehen werden, kein Urteil allgemeiner Gültigkeit, sondern rein persönlicher Natur. Drum mag dem Einen dieser, dem Anderen jener besser gefallen: beide Urteilende sind für sich durchaus im Recht. Denn „Schönheit“ eines Kunstwerkes bedeutet, daß mich sein Gefühl bereichert, mir, gerade mir, in meiner zufälligen individuellen Artung, etwas „zubringt“. Und so mag dem Einen das Gefühl des überschauend in sich Ruhenden, dem Anderen das des aktiv nach außen Gespannten mehr bedeuten: in seinem wirklichen Leben, *also* auch in der Kunst. Und so wird wohl dem, der mehr aktiv-tätiger Natur ist, dem jugendlichen „Tatmenschen“, der Colleoni mehr bedeuten, „schöner“ sein; der aber, der mehr beschaulich-philosophischen Wesens ist, der, sei es

infolge seiner Naturanlage oder als Folge reifen Alters, vom „Tun“ nicht mehr so viel erwartet, nicht mehr so viel hält, der wird die große, hohe Ruhe, den *inneren* Sieg des Gattamelata dem äußeren Siegen des Colleoni vorziehen — dem wird der Donatello-Reiter, sowie sein David, weit „schöner“ dünken, als des Verrocchio Figuren.

Abb. 11. Donatello / Maria mit dem Kinde / Marmor / Berlin um 1440

Abb. 12. Donatello-Schule / Maria mit dem Kinde Marmor / Berlin

Haben wir so gelernt, zwei große Künstler aufgrund der Verschiedenheit ihres Menschentumes, das sich in ihren Werken ausspricht, zu unterscheiden, so sei im folgenden Beispielpaare eine feinere Unterscheidung versucht. Ein Werk des Meisters Donatello sei gegen ein ganz ähnliches aus seinem Schülerkreise gestellt. —

Die Madonna mit dem Christuskinde ist bei beiden der Vorwurf. Wie ja bis ins siebzehnte Jahrhundert in überwiegender Zahl — neben Porträts — Werke religiösen Inhaltes gebildet wurden. Doch wenn auch Religiöses der äußere Vorwurf der Werke war, so hat doch seit der beginnenden Emanzipation von der Kirche und damit seit dem Wiederentdecken dieser Welt und dieses Erdenlebens als einer Freudenquelle für den Menschen, immer mehr auch rein menschliches Gefühl in die religiösen

Werke Eingang gewonnen. Besonders seit dem vierzehnten Jahrhundert, als mit dem Emporkommen einer neuen sozialen Schicht, des Bürgertums der Städte, die bisherigen Hüter von Wissenschaft und Kunst, die Geistlichkeit und das Rittertum, an Einfluß immer mehr verloren. —

Wir nehmen diese religiösen Märchen also als Märchen, als die Geschichte einer Mutter und ihres Kindes. Und zwar hat Donatello die Sage so gefaßt, als wüßte die Mutter von dem tragischen Schicksal ihres Kindes, als sähe sie sein Leid voraus.

Man frage sich als erstes stets nach der Großform, nach der „Ganzgestalt" in der das Bild dem Künstler in der ursprünglichen Konzeption aufgestiegen sein mag. Man vermeide also strenge jenen Fehler des noch Ungeschulten, an irgendeinem Detail des Inhalts anzusetzen. Denn man bringt sich dadurch um das tiefste Erlebnis, um den Eindruck im Großen, der nicht aus den Einzelheiten „addiert" werden kann, sondern in seiner ursprünglichen Ganzheit unmittelbar ergriffen sein will. —

In den Rahmen eines Fensters gestellt, hält Maria mit beiden Armen ihr Kind vor sich. Die Gruppe steigt dem Künstler auf, formal in eine völlig geschlossene Halb-Ellipse gefaßt. Von der voll ausgefüllten Basis des unteren Fensterrahmens hebt sich links die Kurve mit den Gewandfalten auf, führt über den Scheitel des Kopfes der Maria, über Kopf und Rücken des Kindes, zur unteren rechten Ecke.

Und diese flächige Halb-Ellipse hebt sich so breit und stark, daß sie den Rahmen überströmt, und im Überragen der hemmenden Horizontalen noch größer, noch monumentaler wirkt.

Damit lebt das Gefühl des Geschlossenen, groß Erbauten im Nachfühlenden auf. Denn die Größe des Gefühles ist gewährleistet durch die Größe der Form. Ist diese doch das „Produkt", das aus dem Gefühle erstellt wird, das „Gebilde", das das innere Gefühl „objektiviert", sichtbar und nach-erlebbar macht.

Diese Stimmung der großen, monumentalen Geschlossenheit ist nun gefüllt mit tragisch tiefer Trauer. Fragt man hier wieder, durch welche formalen Gegebenheiten diese Tragik der Maria leben dig wird, so findet man sie in dem Verhältnis, in dem die linke Begrenzungslinie der Gruppe abgeknickt ist, ihre Richtung ändert. Zwei Drittel der Linie führen annähernd senkrecht empor, dann knickt sie in einem Winkel von fünfundvierzig Graden um. Dadurch wirkt das Genick wie ab-geschlagen, wie unter dem Druck plötzlicher schwerer Last gesenkt. Der breite, schwere, nahezu quadratisch geformte Kopf sinkt zur Brust herab. Und zwei Augen einer Mutter suchen die Augen ihres Kindes.

Der rechte Arm Marias hebt sich — in einem Winkel wiederum von fünfundvierzig Graden, parallel also zur Haltung des Kopfes — zum Kinde hoch, faßt mit breiter, warmer Hand an dessen

Schulter; und aus der Tiefe kommt die linke Hand Marias, sie umfaßt mit breitem, haltend-stützendem Griff den Körper, setzt ihn sich gleichsam in die Hand. So hebt die Mutter mit an sich drängendem Gefühle den kleinen runden Körper ihres Kindes zu sich her, neigt ihm den Kopf entgegen. Und so lehnen sich im innersten Kerne der Konzeption, über dem milden, kurzen Bogen des dicken Kinderärmchens, zwei Stirnen aneinander, suchen sich zwei Augenpaare, finden sich zwei Seelen. Die Mutter tragisch überdunkelt, den Mund zu herber Trauer still geschlossen, das Kind in freudiger Bewegung seines Körpers, seiner Seele.

Die Sprache der Formen, die das Bild sonst füllen, ist voll und warm. In klarem, breitem Zuge legen sich die Falten des Gewandes von der Schulter abwärts, in klaren, ruhigen Bahnen; das Kopftuch schmiegt sich in breitem Fließen an die Brust, läßt den Schädel wie eine Kugel-Kappe wirken, läßt die breiten, reinen, antikischen Formen des Gesichtes frei. Ebenso rund und still ist das Hemdchen des Kindes modelliert. Und wo auch immer unsere nach-bildenden Hände die Formen und die Falten tasten, ist stilles, ruhiges Gehaben, ist Verhaltenheit und Ernst, Fülle und Größe das zeugende Gefühl. – –

Und nun der Schüler. Unzweifelhaft hat er sein Werk in Anlehnung an das des Lehrers, des Meisters geschaffen. Doch er hat jene Veränderungen angebracht, die seinem anderen Gefühle, seinem ande-

ren inneren Erleben, seinem anderen Menschentum entsprachen.

Nimmt man das Ganze in den Blick, so merkt man, daß ihm der Meister zu schwer, zu tragisch schien. Er wollte in seinem Werke jene dunkle Gehaltenheit, jenes melancholisch Sordinierte vermeiden, um liebenswürdiger und gefälliger zu sein.

So ändert er vorerst die Form im Größten. Hob sich bei Donatello eine Halb-Ellipse in geschlossener Führung hoch in dem Fenster auf, stieg in monumentaler Weitung über den oberen Rahmen, so daß der innere Schwerpunkt der Komposition hoch im oberen Viertel der Tafel lag und sie daher im Ganzen bereits so wirkte, als trüge sie einen schweren Kopf; so schließt der Schüler hier die Gruppe innerhalb des Fensters zu einer Rundform zusammen, die von dem Scheitel der Maria links über ihren Nacken, ihre Schulter und ihren Oberarm zum Ellenbogen führt, den Rahmen dann entlang läuft bis zu jenen kleinen Falten, deren Saum die rechte Rahmenecke rundet und über den linken Unterarm Marias und deren linke Hand zum Kinderköpfchen und zum Scheitel der Maria zurückläuft. Dann erniedrigt er weiterhin die ganze Komposition in den Rahmen hinein, und erniedrigt nochmals die Teilung der Bildfläche, indem er die rechte Schulter und die linke Hand Mariens in gleiche Höhe bringt und damit gleichsam eine horizontale Bahn etwa in der Mitte der Tafel durch das Bild hindurchlegt. Auf dieser Basis steht dann das Dreieck der beiden

Köpfe, und damit gewinnt das Ganze ein viel „natürlicheres", viel mehr „gewohntes" Gefühl der Ponderierung, als das bei Donatello der Fall war. Dann negiert er hier von vornherein den Sinn der symmetrischen Ellipse, der dort durch die symmetrische Profilstellung der Zwei vom Inneren her gegeben war, indem er das Kind um neunzig Grade in die Fläche dreht, und schlägt deshalb auch den Kontur nicht so geschlossen um die Gruppe, sondern führt, besonders beim Kinderköpfchen, die Kerben weiter und schärfer nach Innen. So wird das Bild bereits im Größten, im Gesamtaufbau viel „zahmer", verliert die ferne Hoheit und tritt dem menschlichen Tage näher. Dann mildert er das Wesentliche des Tragischen, das plötzliche Abschlagen des Genickes, das Sinken aus hoch aufsteigender Vertikale in die schiefe Schräge, indem er sowohl diese Vertikale durch den Rand des Fensters überschneidet, nur unklar zeigt, und damit in ihrem herben Steilgefühle vernichtet, wie auch die Schulter Mariens abfallend erniedrigt und damit den Richtungswechsel der Linie aus der Vertikalen in die Schräge tiefer ansetzt. Das Abknicken der Umrißlinie wird damit etwa in die Bildmitte gebracht, und damit fällt der Kopf Mariens nicht mehr wie in tief erschüttertem Sinken, wie in geschlagener Tragik zum Kinde hinüber, sondern ein viel milderes und zarteres Neigen beherrscht das Gefühl.

Dieser „Verkleinerung" des Gefühles in der formalen Haltung entspricht die „Vermenschlichung"

in der inhaltlich-seelischen Gesinnung von Mutter und Kind. Nicht mehr die tragische Mutter eines Auserwählten, sondern die liebe Bambino-Mutter einer Kleinkinderstube herzt hier ihr Söhnchen, das verspielt und kindlich die Finger in den Mund steckt.

Suchten sich dort in der herbe klingenden Begegnung zweier reiner Profile von Körpern und Gesichtern zwei Seelen und zwei Augenpaare, die beide tragisch wissend waren; so ist hier in der Face-Drehung des Kindes gegenüber der Profilstellung der Mutter, und in der milden Herzlichkeit des Anschmiegens des Mutterprofiles an die Kinderwange nur mehr ein letzter Rest jener düsteren Vorausschau geblieben, die erschauern machte. Maria und Christus dort, Mutter und Kind hier: man wird diese Verengung im Inhaltlichen allüberall in den Gesten wie in den Formen wiederfinden.

War es dort das Eine große Tragen des Kinderkörpers auf der breit greifenden Fläche der linken Hand, ging dort die Rechte in diagonaler gerader Bahn hinauf, hütend und an sich nehmend die Schulter her-zu-pressen, griff dort der volle kurze Rundschwung des Christusärmchens an den Hals der Mutter, in der vollen Wärme dieser kleinen Geste das intensivste Zueinander gebend; so greifen hier die Rechte wie die Linke viel „naturalistischer", weit tagesgewohnter nach dem Kinde, und bieten dem lebendig und strampelnd Bewegten das Nest der Mutterliebe. Waren die Zwei dort gleichrangig

in der Seele, so hütet hier die Erwachsene ihr Kleines, das noch nichts von sich weiß.

Und dieser „Verkleinerung“ des Gefühles in der Grundkonzeption, im Groß-Formalen wie im Groß-Inhaltlichen, entspricht auch die weitere Ausführung im Detail. Weit „lebendiger“, weit bewegter ist die gesamte Oberfläche. Wo dort bei Donatello der breite Wogenschlag ganz weniger, groß nebeneinandergesetzter Flächen das Gebilde füllte, da kräuselt sich hier der Kleinwellenschlag der Falten und der Fältchen im Durcheinander und Ineinander aller Kleinformen. Fühlt man bei Donatello etwa der Faltenbildung nach, die die rechte Ellenbogenbeuge deckt, wie fünf große, einfach-einheitliche Züge von der Schulter kommen, die linken zwei in freiem Fall zu Boden sinken, die Mittelfalte in einem halben rechten Winkel klar um-bricht, die drei, vier Rundungen des Ärmels sich um den Unterarm herumlegen; und sieht zum anderen Bild hinüber: wie der Strampelfuß des Kindes hier ein „Faltennest“ voll kleiner Lebendigkeit erschafft, wie die Falten, von allen Seiten kommend, einander lebendig überkriechen, die Beweglichkeit der Formen betont wird, ihre enge Fülle; wie hier der Hängezipfel des Kopftuches die Fläche der Brust verkleinert, im Begegnen mit den von der linken Schulter herlaufenden Falten „interessant“ sein will; wie dieser Hängezipfel aber auch in seiner lauten Munterkeit der Linie des Profiles Konkurrent wird, den Ernst dieses Profiles ein bißchen überplappert; wie der Kopfreif

gleichfalls der Madonna etwas ihrer schmuckfernen Hoheit nimmt, wie bis in die Zeichnung der Haare, bis ins kleine Schläfenbüschelchen hier liebe, kindliche Verspieltheit des Gefühles am Werke ist, die von der schlichten, hohen Tragik, der stillen Einfachheit und edlen Größe des Donatello im Kerne nichts begreift.

Sieht man die beiden Bildwerke nochmals an, faßt sie in den hin- und wiedergehenden Blick, so mag hier vor diesen beiden Werken, die so ähnlich scheinen und so verschieden sind, ganz klar werden, was ein „Künstler" ist. Man erinnere sich der Definition des „Kunstwerks": ein Kunstwerk ist ein von einem Menschen aus einem Gefühle heraus erstelltes Gebilde. Künstler ist also der, der so ein Werk erstellt. Da wird nun klar, daß zweierlei den Künstler macht: das Gefühl, das ihn beseelt; aber auch die Fähigkeit des Gestaltens dieses Gefühles, das „Können", das er besitzen muß. Ein Künstler ist ein Mensch als Fühler, der das Können seiner Kunst beherrscht. So kann man, muß man zweifach werten: das Können an sich, *und* das zugrundeliegende Gefühl. Daß hier dieser Schüler Donatellos etwas „kann", das ihn beherrschende Gefühl auch zu gestalten vermag, erweist das Werk. Aber daß er, und wäre sein Können genau so trefflich, wie das des Donatello, dennoch der kleinere, der unbedeutendere Künstler ist, erschließen wir aus der Wesensart des Gefühles, das er mit seinem Können gestaltet hat. Er ist, bei gleichem Können, der kleinere Mensch, *also* der kleinere

Künstler; Donatello der größere *Mensch,* also der größere Künstler. Denn wo bei Donatello ein selten tiefes, ein ganz besonders tragisch ergreifendes Gefühl ihn rein als Menschen erfaßte und dann von ihm gestaltet wurde, da ist des Schülers Menschenseele weit alltäglicher, weit mehr an der Artung von uns allen. Nun suchen wir aber in der Kunst Bereicherung unserer selbst, Erhöhung unserer Durchschnittsartung, wir suchen seltenste Gefühle, zu deren Seltenheit oder Intensität wir selbst von uns aus nie gekommen wären. Wir suchen den Künstler als einen Erhöher, einen Mehrer unserer selbst. So werden wir denn Jenen einen großen Künstler nennen, der ein großer, seltener, bedeutend tiefer Mensch als Fühler ist, und der dazu noch die andere Begabung hat, die Technik irgendeiner Kunstart zu beherrschen.

Abb. 13. Straßburg / Münster / Statue der Kirche „Eklesia" / Stein / um 1250

Nun haben wir unsere Augen und unsere Herzen wohl genügend geschult, um auch ohne Hin- und Widersehen, ohne Vergleichen verschiedener Formungen die Gebilde zum Sprechen, zum Sagen ihres Gefühls-Gehaltes bringen zu können.

Die Figur der „Kirche" am südlichen Querschiff des Münsters in Straßburg sieht als Siegerin zur Gegenfigur der Synagoge hinüber, ein inhaltlich-sachliches Symbol des Sieges des Christentumes über das Judentum, über den Schooß, dem es entsprossen.

Gleitet der Blick die Figur entlang, so fühlt er wohl bald, daß er die Formen nicht fallend von oben nach unten, sondern steigend von den Füßen zum Kopf, von der Faltenplatte des Gewandes zur Zinne des Kronreifens zu sehen habe. Denn in dem eigentümlichen „Richten“ der Figur, in ihrer Haltung liegt deutlich dieser Hinweis. Wie Wurzelfäden milde verschlungenen Gerankes legen sich die Fußfalten des Gewandes, durcheinanderspielend in leisem Wellenschlag, an die Standplatte an. Schon hier merkt man, wie man die Fingerspitzen „feinen“ muß, um dies geordnete Gewirre plastisch nachzubilden. Und von dieser Fußplatte steigen Falten auf, hebt sich ein schlanker, langbeiniger Körper in schmiegend fließendem Gewand nach oben, gürtet eine schlanke Hüfte im schmiegsam Biegenden der Kurve, lehnt einen sehnig feinen Oberkörper in stolzer Haltung leicht zurück, um mit dem langen feinen Kopf, mit klarem, sauberem Profil im Vorneigen den S-Schwung zu erfüllen, der durch den ganzen Figurenbau hindurchgeht.

In diesem leise sich Windenden, Vor- und Zurück- und wieder Vor-gebeugten lebt das auf-wachsende, hinauf-blühende Gefühl der „Gotik“. Jene Schlankheit, die wir im Dom zu Freiburg in stählerner Sehnigkeit ihre Formen in den Himmel straffen sahen, die wird in den Figuren zu feinerer, biegsamerer Schmiegsamkeit gemildert. Jene Schwerelosigkeit, die wir in einem gotischen Kirchen-Innenraum erleben, die läßt im Schutze ihrer Pfeiler und Wände

Figuren erblühen, wie diese hier. Die so schwebend wachsen und so wiegend schweben, so hell und hoch und licht und feingegliedert sind, wie aus dem gotischen, schmalen, hohen Innenraum geboren, wie seine „körperliche Luft".

Sie ist desselben „Stiles". Stil ist das umfassende Gruppengefühl, das zu einer bestimmten begrenzten Zeit eine relativ geschlossene Gemeinschaft beherrscht. Jenes „Zeitgefühl" also, von dem eine Gruppe von Menschen eine oder mehrere Generationen lang einheitlich erfaßt und erfüllt wird. Dieses Gefühl der „Gotik", das in den Bauten aus der „Himmelssehnsucht" der damaligen Menschen wuchs, erblühte in den Figuren und den Bildern zu einer Feinheit des Auges und einer Kultiviertheit der Fingerspitzen, die höchsten Grades sind.

Man sehe ins Detail. Die ;„aristokratische" Würde, die Selbstsicherheit und Überlegenheit der Seele der Figur reicht bis ins kleinste Fältchen. Spricht sich in der Sicherheit der Formung und in der Feinheit ihrer Ausbildung in höchstem Grade aus.

Wie sich die „Kirche" hält, so hielt sich das feine, aristokratische Ritterfräulein. In Schmiegsamkeit des Leibes schiebt sie die Kurve der Hüfte zu mildem Schwunge vor, setzt die Füße zu elegantem Stehen auf, faßt mit aristokratisch fein gespitzten Fingern den Kelch, umfaßt mit edel geführtem Rundschwung des Armes und des Handgelenkes den Kreuzes-Stab, wellt lieblich ihre Locken, zeigt ein klares Antlitz im länglichen Oval mit hoher, freier Stirne.

Die Fingerspitzen des Bildhauers sind aufs äußerste geschult, die Augen zu feinstem Sehen eingestellt. Wie etwa der Gürtel sich schmiegsam an den Körper legt, in leiser Spannung die schmale Taille faßt, so daß die überhöhten Beine den Oberkörper wiegend tragen, wie ein Stengel seine Blüte; wie über diesem Gürtel die Falten leicht gespannt und dennoch spielend zusammenlaufen; wie über Hüfte, Brust und Schultern durch den so fein und dünn erfühlten Stoff der Körper in letzter Sinnlichkeit der Fingerspitzen spürbar wird; wie sich die Rundfalten von der Schließe über der Brust erst an den Körper schmeichelnd schmiegen und dann in leichtem freiem Schwunge zur Hand hinüberlaufen; wie dort der Zipfel des Gewandes in feinster Streckung seiner selbst den Stab entlang-hängt, ihn schmiegsam leicht berührt; wie diese Hand selbst den Schleier nimmt, um nicht das nackte Material zu fassen; wie durch den Schleier des Gewandes hindurch die Hand streichelnd erfühlt wird; wie sich die Locken um die Wangen legen, den Umriß des Gesichtes frei lassend, auf daß er in der letzten Feinheit des Ovales spreche, das von der Stirnseite über Wangen und Kinn zur Stirn zurückläuft; wie feinste Fingerspitzen den Mund, der sieghaft, ein ganz klein wenig höhnend und verachtend lächelt, bis in das leichte Aufeinanderlegen der Lippen, bis in die leichtest hinbewegten Mundwinkel gebildet haben; wie dieselbe höchste Feinheit des modellierenden Gefühles die

Nasenflügel leicht vibrieren läßt, die Augen bis ins Leiseste der Hebungen und Senkungen des Augenbrauenbogens, der Oberlider, der leichten Tränensäcke zurecht-liebkost: all das spricht deutlich vom Gefühle der höchsten Feinheit, der sublimiertesten Kultur. Man könnte es geradezu sinnliche Verliebtheit der Fingerspitzen nennen, Verliebtheit in die feine Form, die edle Biegung, in das Schmiegsam-Helle des Gefühles.

Abb. 14. Tilman Riemenschneider, Deutschland, geb. um 1468, gest. 1531 / Madonna mit Kind / Stein, bemalt / Würzburg 1493

War jene Statue der „Kirche“ aus Straßburg ein Zeugnis des Gefühles der frühen, aber doch schon klaren, reinen Gotik, so ist die Madonna von Riemenschneider aus der Neumünsterkirche in Würzburg ein Zeugnis spät-gotischen Gefühles. —

Noch „gotisch“. Wir wissen, daß dieses Wort im Bereiche der Baukunst das hochstrebend-stählerne Gefühl der Kathedralen, daß es im Bereiche der Plastik jene delikate Feinheit bedeutet, die wir eben in der „Kirche“ aus Straßburg seelisch genossen, der wir mit feinsten Fingerspitzen nach-getastet haben. „Spätgotik“ nun dagegen ist die Stilweise der Zeit etwa zwischen 1450 und 1500. Was sie in der Plastik gefühlsmäßig bedeutet, werden wir an der Madonna von Riemenschneider zu erleben haben, und dieses Gefühl dann später noch an einer Madonna von Schongauer bereichern können.

Noch gotisch: noch blüht die Maria hier in zweimaliger Ausbiegung ihres Körpers, im S-Schwunge auf. Von den Füßen zur Hüfte nach links, von der Hüfte zu den Schultern nach rechts, den Kopf wieder nach links gebogen: man stelle die Figur nach, und man erlebt das leise Strecken, Dehnen, Wachsen der Unter- und der Oberschenkel zur so hoch gelegenen schmalen Hüfte, bis zu dem schmalen Quersaum unter der Brustteilung. Über-lang sind diese Beine: un-natürlich! Doch man merke sich hier den Grundsatz, der für die gesamte bildende Kunst sowohl, wie überhaupt für alle Künste gilt: jede Abweichung von der Natur ist in der Kunst dann berechtigt und begründet, wenn sie aufgrund eines Gefühles, zum Ausdruck eben dieses Gefühles erfolgt. Denn wenn der Künstler kein Natur-Gefühl, sondern ein Phantasie-Gefühl gestalten will, so kann er ja die Formen der Natur nicht wahren; sonst würde er nie vermögen, ein natur-fremdes, ein natur-fernes Gefühl zu vermitteln. Und so wie der Dichter die Freiheit hat, seine Phantasiegestalten, seinen Faust und seinen Mephisto, seinen Tasso und seine Iphigenie eine andere Sprache sprechen zu lassen als die, die wir in unserem „natürlichen" Leben sprechen, so wie er dort Menschen, allerdings als dichterische Phantasiegebilde, in Reimen und in Rhythmen reden lassen kann, *abweichend* von der „Wirklichkeit"; so hat der Bildkünstler die Freiheit, Formen und Farbe, Inhalte und Komposition frei zu

erfinden, alle diese Elemente natur-fern, *abweichend* von der Wirklichkeit zu bilden: wenn er sie zum Ausdruck eines Phantasie-Gefühles so gerade braucht.

Und so auch hier. Niemals könnte eine „richtig", eine natur-wirklich proportionierte Figur jenes Gefühl des lieblichen Empor-Blühens, des wiegend leisen Aufwärtsgehens einer Blume, einer Himmels-Blume erwecken. Erst die ziehende, mild emporstreichende Längung der Beine, die ganz schmal zusammengeführte Bildung des Oberkörpers in Brust und Schultern als kleine, gar so schmale, feenhaft zarte Stütze für den geneigten großen Kopf: erst diese Um-formung der Natur, der „wirklichen Proportionen", erweckt in uns das Gefühl des lieblichen Aufblühens einer stillen Blüte auf hohem Stiele, der paradiesischen Himmelskönigin. Man wiege immer wieder diese Haltung nach, man ruhe nicht, bevor man dies leise, gar so feine, gar so zarte, leichte lichte Neigen des Körpers und der Seele ganz in sich lebendig gemacht hat.

Doch aber ist ein Unterschied gegen die „Kirche", der nun erfühlt sein will. Maria steht hier nicht so frei wie dort. Denn um ihr „gotisches" Aufwachsen zu erleben, mußten wir sie aus der Hülse lösen, die sie umfaßt! Der Ganz-Kontur zeigt uns ja gar nicht diese Schwingung, von der wir eben sprachen! Sieht man sie unbefangen an, so gibt der erste Blick uns eine hohe, schmale, beid-endig zugespitzte Mandel-Form! Geht links der ausgeschwungene Kontur der Gruppe vom rechten Fuße aufwärts bis zum Kronreif,

so geht symmetrisch rechts der Schwung des umgehüllten Mantels vom linken Fuße in geschlossenem Zuge aufwärts, über das Ärmchen und den Kopf des Kindes wiederum zur Krone. So faßt eigentlich ein zweigespitztes Oval die Ganzform groß zusammen und steht ganz anders dem Blick und dem Gefühl, als dies die „Kirche" tat! War dort die feine, blumenhafte Schwingung rein im Kontur gegeben, bot sich dort der Körper im Gewande allseitig klar der nachlebenden Schau; so ist hier doch ein Festeres des Stehens im ganzen Umriß, und damit, sieht man ihn mit, so wie man muß, ein herberes Gefühl, ein Spitzigeres, Schärferes der Konzeption.

Man merkt an diesem Beispiele, wie wichtig es ist, von Anfang an *richtig* zu *sehen!* Das Richtige zu sehen! Man lernt daran, was die Wissenschaft der Ästhetik mit der „Erfüllung" des Gegebenen meint: man darf nicht mit vorgefaßten Gefühlen an ein Werk herantreten, sondern man muß mit „unbelichteter Seelenplatte", streng darauf achten, *was für* Formen nun wirklich gegeben sind, und muß diese „aufgegebenen" Formen wirklich auch „erfüllen". Das „Erfüllungsprinzip" der Ästhetik sagt, daß man alle jene, aber auch nur jene Gefühle zu erleben habe, deren Anlässe sich in dem gegebenen Kunstwerke formal oder farblich, inhaltlich oder kompositionell *objektiv nachweisen* lassen.

Stellen wir uns also, ohne auf vorher Bekanntes, eben erst Erlebtes zurückzugehen, auf diese Riemenschneider'sche Gruppe ein, so finden wir in einer

schmalen, hohen „Hülse“ aufwachsend jene liebliche Madonnenblüte, die wir vorhin geschildert haben. Dies Luft-Gegebene nun der Anordnung, die Möglichkeit, die Figur gleichsam wie in einem „Gehäuse“ hin und her zu schütteln, das „Leere“ zwischen der linken Seite der Figur und dem Mantelsaum gibt das Gefühl des leicht Gespannten, gibt durch den Luftraum zu ihrer linken Seite, der mit Gefühl erfüllt sein will, ein Auf-Gelöstes, Schärferes der Fügung.

Hat man es hier einmal „gesehen“, hat man dies Grundgefühl der Konzeption erst einmal in sich hochgezwungen, so wird das Auge plötzlich seherisch, und findet jene Zeichen überall wieder.

Zwar stimmt, was wir vorhin über die Madonna sangen, für ihren *Körper;* doch nicht für ihr Gewand! Löst man den Körper nicht aus seiner Hülle, bleibt man bei dem, was wirklich *sichtbar* ist, hält man sich also strenge an das „Erfüllungsprinzip“, so muß man die Gruppe so nehmen und so lesen, wie sie sich bietet: als Gewandfigur, die über einem schmalen, hohen Hohlraum das Kind zur Seite in die Luft hält.

Nun lösen sich erst einmal die Teile der Gruppe auseinander, und man erkennt, daß lockerste Verbindung das Ganze hält. Das Kind ist fast als Frei-Figur gebildet, hält sich von der Mutter ab, ist allseitig um-greifbar. Die „Luft“ nun wieder, die zwischen Kind und Mutter bleibt, das schwebend Ab-

Gelöste, das in seinem eigenen Körperchen, im Spreizen seiner allseits freien Glieder Auf-Gelöste des Kindes „sperrt“ das Gefühl etwas, macht es bei aller Feinheit herbe, kühl und straff. Erfühlt man, wie Maria ihr Kindchen hält: so ab-gespreizt, so schwebend in der Luft und nur an zwei Stellen es mit den Fingerkuppen tippend haltend: so lebt abermals das Grundgefühl des leicht und licht Gespannten auf. Man kann sie „schütteln“, diese Gruppe: und mit leichtem, hellem Klirren, mit kurzen, feinen und gespannten Berührungen tippen die Teile aneinander.

So dann ins Kleinste. Streicht man das Gewand entlang, zuerst die langen Säume, so „schneiden“ diese Kanten in der feinen Schärfe ihrer gespannten Führung, und die Spitzen „stechen“. Geht man dann zur Innenmodellierung, so findet man die Falten bis ins Kleinste so ganz anders, als in der „hohen“ Gotik! In scharfen Brechungen, mit ständigem, abruptem Richtungswechsel laufen die Fältchen eilend durcheinander, häufen sich hier, brechen dort scharf ab, heben sich im linken Kleiderzipfel wie in einem kleinen Wirbelwinde auf. Das Gesperrte, sparrend Eckige wird in den Fingerspitzen mit höchster Schärfe deutlich. Man schiebe nicht auf das Material, den „spröden Sandstein“, was Stilgefühl ist! Das Material gibt der Kunst niemals Gesetze, setzt ihr nur Grenzen! Und dieser oder jener Formung mag ein bestimmtes Material entgegenkommen; das gesunde Stilgefühl hat sich noch

immer entweder das Material zu seiner Art gezwungen, oder jenes Material gesucht, das ihm keine unüberwindlichen Hemmungen entgegensetzte. So muß auch hier die „Material-Ästhetik“ verstummen, wenn sie sieht, daß die Maria selbst ja jene Fingerspitzen hat, die zum Modellieren gerade dieser Formen geeignet sind! Der Künstler, der sein Gebilde als sein Gefühls-Ebenbild erschafft, läßt sie so „fassen“, wie er selber faßte. Die Finger der rechten Hand sind einzeln abgespreizt, und leisestes Tippen rührt in hellem Klingen den Fuß und das gestraffte Beinchen des Kindes spitzig an. Die feinste Spannung lebt in dieser ganzen Haltung, und bleibt im Unterarm der Maria, der, im rechten Winkel umgebrochen, sich vor den Leib legt, bleibt im lösend weg-geführten Kopftuch, bleibt in der „dünnen Luft“, die diesen ganz hohen Schwerpunkt der Gruppe, den Oberkörper der Maria und das Kind, umspielt, so lockert, daß allüberall die kleinen Zwischenräume dem Gefühl den Durchlaß offen halten. So „sperrt“ sich auch das Kind in seinen Gliedern auseinander, hebt über dem gestrafften linken das rechte Beinchen an der Zehe spielend hoch, löst seinen rechten, seinen linken Arm vom Körper, hält das Köpfchen frei in der Luft: als säße es auf einem biegsam-*straffen* Stengelchen als wohlgenährtes, pausbäckiges, straffes Engelchen. So strafft sich auch die Haut in dem Antlitz der Maria, der Mund schließt sich zu schmalem, leicht gepreßtem Schluß, die Nase spitzt sich — stärker noch beim Kinde! —

und wie in straff kühlem Metall poliert lebt ein jungfräulich-mütterliches Seelchen. —

Man nehme nochmals die ganze Figur in sein Gefühl: wie sie auf schmaler Wandkonsole steht, wie auf-gespitzt, wie sie in ihrem scharfen, schmalen mandelförmigen Oval zu uns herniedersieht, so lieblich kammermusikalisch fein, so nordisch nah, ein wenig streng und doch so herzlich lieb. Nicht Königin; höchstens Prinzessin. Und wie das Schwingen ihres Leibes in der Hülse, das ach so rührend zarte, feingespitzte Fassen und Halten ihres Kindes, dies Von-sich-Halten, das schwebend Hingezeigte, das zarte, feingespannte Bleiben in der Biegung über dem leise Kribbligen des Faltenwerkes ist, als wiegte sich im plötzlich leisen Wehen eines kleinen Windes ein Bäumchen. Ein bißchen raschelnd, wie mit trockenem Laub. Als gäbe es ein Frühlingswunder, ein junges Bäumchen, das leise herbstlich, melancholisch dürr schon angehaucht ist. Nur vom Fernsten her. Doch diese Mischung von leiser Herbigkeit und so viel Süße ist einzigartig, wächst nur bei uns im Norden, ist unseres Geblütes. Denn nur im Norden kann Liebe herzlich warm sein, und doch mit kühlen Lippen küssen. —

C. MALEREI

Der Leser dürfte bemerkt haben, daß wir versuchen, in die Analysen der einzelnen Kunstwerke immer wieder allgemeinere ästhetische Erörterungen einzufügen. Denn bei einem so weiten Gebiete wie dem der Kunst — in das ja nicht nur die bildenden Künste, sondern auch Musik und Literatur gehören — treten immer wieder auch allgemeinere Probleme an den Beflissenen heran, von denen sich einige bereits anhand des kleinen Materiales dieses Buches fruchtbar besprechen lassen dürften.

Eine der Fragen nun, die den Anfänger am heftigsten zu plagen pflegen, ist die — von uns bereits einmal erwähnte — nach der Natur-Ähnlichkeit und der Natur-Unähnlichkeit der Kunstwerke. Muß ein Kunstwerk der Natur entsprechen, oder nicht? Muß etwa eine menschliche Figur „anatomisch richtig" im Bilde dargestellt sein oder nicht?

Ohne uns hier auf lange Ableitungen und komplizierte Beweisführungen einzulassen, wollen wir dem Leser eine „These" geben, wollen wir eine Behauptung aufstellen, die er anhand der noch folgenden Beispiele *nachprüfen* mag. Denn eine der weitest verbreiteten und mit Recht durchaus anerkannten Methoden der Wissenschaft besteht darin, eine Wahrheit dadurch zu erweisen, daß man eine „Hypothese" anhand von Beispielen oder Experimenten „verifiziert"; das heißt, eine vorerst einmal als richtig vorausgesetzte, angenommene Behaup-

tung als tatsächlich wahr an Beispielen nachzuweisen versucht.

Die Behauptung, die Hypothese lautet: ein Kunstwerk *kann* der Natur entsprechen; man nennt es dann ein „naturalistisches“ oder „realistisches“ oder „naturnahes“ Kunstwerk. — Aber ein Kunstwerk *muß* nicht der Natur entsprechen. Es kann von der Natur abweichen, indem es Gestaltungen bringt, die nicht der Erfahrung, sondern der *Phantasie* des Menschen entstammen. Die Phantasie aber ruht auf der Fähigkeit des menschlichen Bewußtseins, Naturerfahrenes in seinem Aussehen zu verändern und in seinen Teilen zu kombinieren. Und hier gilt nun für den Kunstbereich der Grundsatz: *alle jene Abweichungen von der Natur sind berechtigt, die aufgrund eines Gefühles getroffen werden,* die ihre Gerade-so-Formung einem Gefühle des Künstlers verdanken.

Durch dieses Merkmal der Gefühls-Bestimmtheit unterscheiden sich jene Abweichungen von der Natur, die aus einem *Mangel an Können* entspringen, von jenen Abweichungen, die *künstlerischer Natur* sind. Denn da das Kunstwerk ja ein von einem Menschen aus einem Gefühle heraus erstelltes Gebilde ist, muß die Fähigkeit auch vorhanden sein, jenes Gefühl wirklich gestalten zu können! Wenn also etwa Jemand eine menschliche Figur naturentsprechend zu zeichnen versucht, in der Ausführung aber versagt und etwa die Proportionen nicht „trifft“: so ist diese Abweichung von der Natur-

gestaltung keineswegs eine gerechtfertigte. Wenn er aber bei hohem Können die Figur keineswegs natur-entsprechend bilden will, sondern — etwa aus dem Phantasiegefühl der gotischen „Sehnsucht" heraus in der Statue der „Kirche" in Straßburg — bestrebt ist, der Figur jene *Abweichungen* von der Naturgestaltung zu geben, die ihm *zum Ausdruck seines Gefühles* dienen sollen: dann sind *diese* Abweichungen von der natürlichen Proportion, hier etwa die starke Über-Längung der Beine, *gefühls-gewollt,* durch das Gefühl der Himmelssehnsucht begründet und getragen, und damit künstlerisch gerechtfertigt.

Wir werden nun im Folgenden vielfach Bildern begegnen, die un-naturalistisch sind, die aus Gefühlsgründen von der Natur abweichen. Man nennt diese Kunstwerke „naturfern"; und kann *in* ihrem Umkreise — worauf aber hier nicht näher eingegangen wird — wieder die zwei Unterarten der „idealistisch" und der „expressionistisch" orientierten Kunstwerke unterscheiden. —

Abb. 15. Fra Angelico, Italien, geb. 1387, gest. 1455 / Der Reigen der Seeligen / um 1445 / Berlin.

Ein religiöses Bild, und zwar aus dem Bereiche strengsten katholischen Glaubens.

Man begegnet so häufig der Ansicht, religiöse Bildwerke könnten nur von jenen voll erfühlt werden, die dem gleichen Glaubenskreise angehören, dem das Werk entstammt; und mit der Wahrheit dieser Behauptung würde der Erlebensbereich

ästhetischer Werte für alle Menschen so stark eingeschränkt, daß es sich lohnt, die Frage prinzipiell zu überlegen.

Die rein sachlichen Inhalte der religiösen Geschichten entspringen der Phantasietätigkeit des Menschen, derselben Sphäre seines Bewußtseins, in der auch die Märchen und Sagen wachsen. Und sie unterscheiden sich von diesen Märchen und Sagen nur dadurch, daß eine Anzahl von Menschen, die in einer geschlossenen Kulturgruppe leben, irgendwelche Geschichten auswählt und an ihren Inhalt als an einen „wahren" und „wirklichen" glaubt. Man erkannte dies, sobald die Wissenschaft die geistige Freiheit erlangt hatte, als vergleichende Religionswissenschaft aus dem eigenen Kulturkreise hinauszutreten und sich in einen fremden Kulturkreis einzustellen. Man erkannte, daß es prinzipiell dasselbe ist, ob der Indianer sein Märchen von den „ewigen Jagdgründen" für „wirklich" erklärt und es so zu einem religiösen Inhalt macht, oder ob der Buddhist die Phantasiekonzeption der Seelenwanderung, der Mohammedaner die Freuden des Paradieses, der Theosoph die ewige Wiederkunft des Leibes, der mittelalterliche Katholik die Phantasiekonzeption der Hölle für „wirklich" erklären oder glauben: stets werden mit diesen Wirklichkeits-Erklärungen und dem Glauben an die „jenseitige Wirklichkeit" dieser Phantasien alle deren Inhalte zu echten religiösen Inhalten.

Nun ändert sich aber der *reine Gefühlsgehalt* eines Werkes, also das spezifisch ästhetische Erlebnis in keiner Weise, ob wir den Inhalt einer dargestellten Geschichte — erkenntnistheoretisch formuliert: durch das Mit-Denken eines Zeit-Index — für wirklich halten oder nicht, ob wir ihn also als religiösen oder als Phantasie-Inhalt fassen. Ob wir etwa die Geschichte von Orpheus und Eurydike für wirklich oder für einen Mythos halten, ob wir also dem antiken Götterglauben anhängen, der Religion der Griechen angehören oder nicht: das Relief des fünften Jahrhunderts, das uns als Darstellung dieser Geschichte erhalten geblieben ist, behält in beiden Fällen in durchaus gleicher Weise seinen spezifischen Gefühls-Gehalt. Es war für den gläubigen Griechen die Darstellung einer „Heiligengeschichte"; es ist für den modernen Freidenker die Fassung eines Märchens oder einer Sage.

Da nun Kunst Gefühls-Gestaltung ist, und da Religion — durch den Glauben an die Wunsch-Erfüllung im Jenseits — in reichster Zahl diese Wünsche und damit die zugehörigen Gefühle im Menschenherzen weckt, wurde seit jeher religiöse Einstellung ein außerordentlich fruchtbarer und reicher Nährboden für die Kunst. Wurde die Mutter aller jener Bildungen, die aus den tiefsten Wurzeln menschlicher Phantasie, von den stärksten „Sehnsüchten" des Menschenherzens her genährt wurden, die den auf Erden jeweils oder für ewig unerfüll-

baren Wünschen, den jeweils oder für immer unvermeidbaren Leiden, den tiefsten Lebensenttäuschungen und den heißen Wünschen der Schwachen nach Trost und Hilfe ihr Dasein danken.

Gleichwohl brauchen jene, die der Hilfe zur seelischen Menschwerdung, der „geistigen Gehschule“ gleichsam, die die Religionen boten, nicht mehr bedürfen, die reif und frei genug geworden sind, um Stärke und Trost in der eigenen Seele und im Gemeinschaftsbewußtsein mit ihren Menschengenossen zu finden: sie brauchen auf das gefühlsmäßige Erleben religiöser Gestaltungen nicht etwa zu verzichten! Sie erkennen in den antiken Mythologien, in den alten nordischen Göttersagen, in den mittelalterlichen religiösen Phantasiegestaltungen die Wunschträume der Bildner und ihrer Gefährten und lassen sich in diese Märchengefilde willig mitnehmen; denn um Menschenwerke handelt es sich, um Wirklichkeiten menschlicher Phantasie. Dichtung ist es, und als solche Kunst, also unser aller Bereich und Besitz. —

Guido da Pietro, der mit zwanzig Jahren, im Jahre 1407 als Bruder, als Fra Giovanni in das Dominikanerkloster in Fiesole bei Florenz eintrat, war ein lieber, gütiger, herzenswarmer Mensch, dessen rein innere Religiosität offenbar so groß war, daß ihn auch nicht die leisesten Zweifel an der christlichen Heils- und Liebeslehre je anflogen. Fra

Giovanni gab sich unerschütterlich und unerschüttert dem Glauben an diese Liebe hin und wurde so einer der reinsten Maler von Bildern himmlischer Seligkeit. Mit Recht erhielt er daher selbst den Beinamen des Engelgleichen: Fra Angelico.

Malt dieser Dichter des Himmels der Liebe und der Seligkeiten einmal ein Höllenbild, so versagt er völlig. Im Berliner Museum hängt ein dreiflügeliger Altar, ein „Triptychon" des jüngsten Gerichtes, das in seinem rechten Flügel die Hölle, im linken das Paradies darstellt. Kindisch und erquält, dünn und mager in der Erfindung ist die Darstellung der Hölle; Fra Angelico hatte keine Phantasie zum Bösen. Doch der linke Flügel, der Reigen der Erlösten über Wolken und himmlische Wiesen hinauf ins Paradies ist eines der schönsten Bilder abendländischer Paradiesesmalerei geworden.

„Es ist ein Reigen geschlungen, ein Reigen auf dem grünen Plan, und ist ein Lied gesungen, das hebt mit Sehnen an, mit Sehnen, also süße, daß Weinen sich mit Lachen paart: hebt, hebt im Tanz die Füße auf lenzeliche Art."

Man beschwinge seine Seele, sein Gefühl! Man schlinge diesen Reigen mit und nach: wie in leiser Biegung der Kurve seraphische Gestalten sich an den Händen halten und schwerelos das Paradies erschweben. In „gotischem" Gefühle, ziehend-innig, in lange, fließend-lichte, blaue, rote, gelbe, weiße Gewänder gekleidet, die gotisch-überschlanken Körper wie hingegeben an den Glanz des Lichtes,

auf dichte, blumenübersäte Wiesen ihre Füße wie im Reigentanze setzend, die Köpfe wie auf hohen Blütenstielen in leisem Neigen tragend: man schlinge diese Kurve über die grünen Wiesen, über die blauen Wolken, empor ins Goldene des Himmels.

Ein selig lächelndes, lind atmendes Schreiten umfängt den Chor der Erlösten. Engel geleiten die Guten, die Kinder Gottes. Man nehme dies Hände-Reichen, dies linde, so liebe Fassen und Halten ins eigene Gefühl. Wie die Kurve der Arme auf und ab sich hebt als leiser Wellenschlag besonnter Seelen. Besonders in der Mitte, wo der goldübersäte Engel dem Mönch die Hand reicht, ihn zu geleiten: dies Heben der Arme gegeneinander, und dieses Halten mit leise gütigen, reinen Händen ist wie das Heben einer Melodie. Wie wenn ein Himmelsgeiger auf Einer goldenen Saite hintönend eine Melodie ersönne, die alle Herzen froh, die alle Seelen selig macht, und die sich dort, im Mittelpunkt, zu leise sich aufsehnendem Doppelklang erhöbe: so stimmt und klingt dies Bild. Die Schaaren ziehen weiter, sie treten von den letzten Blumenwiesen dieser Erde hinaus auf blaue Wolken, knieen sich in den goldenen Himmel hinein, verziehen, verklingen im Licht.

Alle Wunder einer gottessicheren Seele, alle Sicherheit eines restlos gläubigen Herzens sind in diesem Bilde Form geworden. Ein Lyriker der Malerei, vielleicht der reinste Lyriker überhaupt, der je gemalt hat, hat hier das Gefilde der Seligen so er-

träumt, wie es naive Kindersehnsucht der Menschheit im goldenen Zeitalter verwirklicht glaubte. In allen seinen vielen Bildern, die Fra Angelico bis zu seinem Tode als Siebzigjähriger gemalt hat, weht nie ein Sturm stärkeren Gefühles, hebt sich niemals Dramatisches zum Licht. Er hat das ebenmäßigst liebende Herz, das die abendländische Kunstgeschichte kennt, und niemals ist dies Herz in auch nur einem seiner Bilder dieser Welt und diesem Leben zugewandt. Fast stets ist es der linde Himmel seiner Träumemärchen, den er malt, und nichts als Sonne, Seligkeit und Blumen, nichts als die Reinheit kindlich-unerschütterten, glücklichen Glaubens rührt ihm die Seele.

Abb. 16. Masaccio, Italien, geb. 1401, gest. 1428 / Trinität / um 1425 / Florenz.

Da lebt neben dem stillen Klosterbruder Fra Angelico ein anderer Maler zur selben Zeit in Florenz, Tommaso di Ser Giovanni, genannt Masaccio — eigentlich Tomasaccio, der „ungeschlachte Thomas". Er stirbt früh, schon vor erreichtem dreißigstem Lebensjahre. Ein anderes Gewächs. War jener mild und fein und lieblich; so ist dieser düster, breit und stark.

Die „heilige Dreieinigkeit", Gottvater, Sohn und die Taube des heiligen Geistes malt Masaccio als großes Fresko an die Wand der Kirche Santa Maria Novella in Florenz. Gleichfalls ein Phantasiebild,

wie der Engelsreigen Fra Angelicos; aber aus völlig anderen Phantasie-Gefühlen geboren.

Breit, stark und sicher: schlang Fra Angelico den Reigen seiner „gotischen“ Figuren in mildem Biegen still nach oben; so baut Masaccio hier eine Komposition aus „Renaissance“-Figuren wie aus breitesten Quadern auf.

„Komposition“ heißt Zusammen-Stellung. Im Bilde begreift man darunter jene größere Ordnung, die mehrere Figuren in Ein übergeordnetes Gebilde zusammenfaßt. So muß man auch die Komposition vorerst im Ganzen sehen, erfühlen, bevor man zu ihren Einzelgliedern geht. Stets fasse beim Kunsterleben der Blick zuerst das Ganze, Große, dann erst das Detail.

So sieht man hier zuerst, wie ein steiles Dreieck von sechs Figuren: links unten beim Stifter beginnend, hinauf zum Kopf Gottvaters, zur Stifterin rechts hinunter: vor einer Tonnen-Halle steht, pyramidenförmig schief in sie hineinwächst. So stark die Architektur auch ist, von der doppelten Ordnung der Pfeiler mit dem Gebälk und der Säulen mit dem Bogen zusammengehalten, so scheint sie doch zu eng für den Gewaltbau der Figuren. Wie aus breiten Stämmen, wie aus Mauerpfeilern sind diese errichtet. Man kniee die Stifter nach: zusammengefaßt, kubisch geschlossen in ihren Gewändern, starkknochige Gewächse. Man laste mit ihren Knieen breitflächig auf dem Boden, man presse in seinem Gewicht die Erde, wie links und rechts diese zwei

Eckstützen des hochragenden Dreiecks sich ihrer Bodenfläche ansaugend verwurzeln.

Im zweiten Plane dann Maria links, Johannes rechts. Wie gedrückte, in ihrer eigenen Last zusammengesackte breite Pfeiler wieder stehen sie da. So wie die Säulen des Tempels in Paestum sich ohne Fuß mit dem breiten Querschnitt ihres Stammes an den Boden saugten, so stellt sich hier Maria pfeilermäßig auf, so stößt sie breit und stark nach oben; und in gleicher Weise auch Johannes, im Dicken seines Körpers, im schwer-Umhängten, lastend-Ziehenden seines Gewandes. — Und dann, auf einem hohen Postament, Gottvater! Wie ein breiter, monumentaler Doppelpfeiler steht er da, fußwurzelfest, unerschütterlich im stark Erstellten seiner körperlichen Ewigkeit. Und breitet, in höchster Majestät der Seele, seine beiden Arme weitgreifend aus, hält in ihrer sicheren Kraft das Kreuz, an dem der Christus hängt. Reckt seinen Kopf auf unbiegsamem Nacken, und tönt unter der nah gewölbten Tonnendecke wie ein breiter Ruf, wie stärkster Fanfarenklang als Gipfel des Gebäudes aus dem Bild.

Kraft, Stärke, Hoheit, Majestät: wie stark doch der Kontrast zum Himmel Fra Angelicos! Welch andere Phantasie! Es sind auch andere Menschen, die dieses Bild bestellten und genossen. Nicht mehr die milden Saitenspieler jener Gotik, jener Kunst des hohen Rittertumes und der Klostergeistlichkeit, deren letzter, später Maler Fra Angelico gewesen

war. Ein anderes Geschlecht ist nun herangewachsen. Es sind die „Bürger“, die nun in Italien seit hundert Jahren immer mächtiger werden, wirtschaftlich und politisch, und die jenes Rittertum und jene Geistlichkeit des gotischen Mittelalters aus der Führerstellung in der Kultur verdrängen. Neue, starke Menschen, mit anderen Gesinnungen, mit anderen Gefühlen. Neu in der Kultur, also noch ungebrochen in ihrem Wesen, sehen sie den Himmel anders, als die Gotiker, sehen ihn — wie jene auch — in ihrem eigenen Wesen. Denn stets noch hat sich der Mensch seinen Gott im eigenen Ebenbilde erschaffen, erphantasiert. Da sie nun selber Kraftnaturen sind, als neu emporgekommene Schicht selbst stark und breit auf dieser Erde stehen, so bauen sie ihre künstlerischen Gebilde in diesem Sinne. Von außerordentlicher Kraft, von höchster Monumentalität ist so auch das Dreifaltigkeits-Gemälde Masaccios geworden. —

Man prüfe immer wieder im Hin- und Wiedersehen die beiden Bilder. Man vergegenwärtige sich immer wieder, daß beide religiöse, also Phantasie-Gestaltungen sind, daß man sie also nicht an der Naturwirklichkeit, sondern nur an der Intensität des inneren Gefühles messen darf. Und man nehme den Reichtum auf, der in der Grundverschiedenheit der beiden Einstellungen liegt. — Wie *beide* „schön“ sind, *beide* uns seelisch bereichern. Denn der Schönheiten gibt es so viele, wie es wertvolle Gefühle für das Erleben gibt: also unzählig viele.

Singe ich mich bei Fra Angelico mit himmlisch reinem Gefühle in Jugendträume und Kindesseeligkeit zurück; so fülle ich bei Masaccio mein Herz mit Kraft und Stärke, sauge die Adern voll, dicke meine Knochen und richte mich auf in so ragender Monumentalität, als wäre ich der Gott des alten Märchens, der mit dem Schlagen seiner Hände die Erde schafft, der mit dem breiten Greifen beider Arme alle Welten hält und donnernd da steht, selbst den Stärksten in die Knie zu zwingen. Das Linde, lieblich Zarte dort; das Breite, stark Erbaute hier: man lasse Beides in seiner Seele wohnen, nehme Beides in inneren Besitz. So weitet man das eigene Bewußtsein, so wird man mehr. So wächst man über sich hinaus, wird reicher, als man war, da man geboren, und hat den Zweck jeglichen Kunst-Genusses voll erfüllt: Bereicherung durch andere Seelen in die eigene zu holen.

Abb. 17. Giorgione, Italien, geb. 1478, gest. 1510 / Madonna in Castelfranco bei Venedig / um 1504.

Man wundere sich nicht, daß wir so viele Bilder mit religiösen Inhalten bringen. Bis weit in das siebzehnte Jahrhundert hinein wurden im Abendlande neben Porträts fast ausschließlich die antiken und die christlichen Geschichten gemalt. Und da es uns ja hier nur auf das Wesen und das Verstehen von Kunstwerken, auf das Erwerben der Methode der Betrachtung ankommt, haben wir nur darauf

geachtet, Werke auszuwählen, die für diesen Zweck besonders geeignet sind. —

Eine Reihe von vier Madonnenbildern zeige, wie derselbe Stoff durch Abweichungen in der Auffassung, in der Komposition und in der Fassung der Einzelheiten stets wieder andere Erlebnisse vermitteln kann. Es handelt sich in allen vier Fällen um die Darstellung der Maria mit dem Kinde und Heiligen, und die vier Bilder umfassen nur einen Zeitraum von etwa zwanzig Jahren: 1504, 1512, 1516 und 1526 sind die ungefähren Daten.

Die Madonna der Hauptkirche von Castelfranco bei Venedig wurde von Giorgione, einem der Hauptmeister der venetianischen Renaissance, um das Jahr 1504 gemalt.

Der erste Eindruck ist der vollkommener Stille.

Fragt man nach den Gründen, so findet man sie vorerst in der Teilung im Größten. Drei breite horizontale Bahnen teilen das Bild in drei Streifen: hell, dunkel, hell folgen von unten nach oben einander, legen sich still und ruhig durch das Bild. Diese drei wagrechten Teile: der helle Fliesenboden, die dunkle Wand, die den Tronraum begrenzt, der helle Himmel und die Landschaft: geben dem Fond des Bildes, von dem sich alles Geschehen abhebt, eine gelagerte Ruhe, die durch die Breiten-Zunahme der Streifen nach oben hin leicht erhöht wirkt.

Vor diesem Hintergrunde steht der Tron: glatte, gerade Linien begrenzen ihn, laufen rechtwinklig gegen die Horizontalen der Streifen. Dunkel, hell, dunkel heben sich Sockel, Mittelteil und Tronsessel, mit leichter Verschiebung nach oben, von dem hellen, dunklen, hellen Horizontalstreifen ab.

Davor die drei Figuren der Maria, des Georg und des Franziskus. Sie bilden ein steiles Dreieck. Die beiden Heiligen durch breiten Zwischenraum getrennt, und über ihnen, erhöht, so daß die Fußsohlen Marias weit über den Köpfen der Heiligen liegen, die Mutter mit dem Kind. So wirkt das Ganze in steiler Lockerheit. Stellt man diese Drei vor die drei Hintergründe, denen sie zugehören, nimmt man die Gewichtsverteilung ins Gefühl, wie vor der Würfelfünf der hellen Kompartimente die Figuren vor die drei dunkeln rücken, sich in der gelösten Verteilung still halten: so ist es, wie wenn man ein junges, lichtes Gewächs vor sich hätte, das vor die windstille Landschaft und die schlichte, ruhige Architektur getreten ist, um dort zu „bleiben". Ein „Bleibebild" ist dieses von Giorgione. Nichts geht hier vor in körperlichem Sinne. Die Form verweilt. Und alle Stunden rasten. Die Zeit steht still. Und mit ihr das Gefühl. —

Hat man dies Gefühl des bleibenden Verweilens, des ruhig stillen Tronens der Maria und des dies Tronen still Begleitenden der Heiligen einmal im Ganzen erlebt, dann sättigt jedes Einzelne noch dies Gefühl.

Der Georg steht und bleibt. Er legt den Arm in aller Lockerheit um die Fahnenstange, und berührt mit seinen Fingern nur leise das Holz. Dies stille Berührungsgefühl, das in der Art wiederkehrt, wie die Fahnenstange an der Brust und Schulter lehnt, an ihr vorbei-geht, ist Zeiger für das ganze seelische Gehaben. Die Fahne selbst bleibt locker still in weicher Luft, still hängen ihre Enden. — Der Franziskus bleibt in gleicher Stille, weist die Male seiner Hände. Auf langem Leib ein kleiner Kopf, locker geneigt. Und still stehen die Falten zur Erde, liegen ihr locker an.

Hoch oben dann Maria. Rechts und links von ihr stehen die reinen Vertikalen der Tronwand still in die Höhe, nehmen sie zwischen sich. Sie selbst sitzt da als Königin, und doch in so lockerer Hoheit. Die Demuth innerer Majestät lebt in ihrer Haltung. Und still legt sie den linken Arm flach auf die Brüstung, biegt still die Finger um. Der andere Arm hält das Kind schräg nach außen, damit die Fläche dieser Brust, der stille, parallel begrenzte Oberkörper nicht überschnitten werde. Denn dieser Oberkörper mit der kreisförmig-runden Begrenzung des Gewandes ist Sockel für den kaum geneigten Kopf.

Das Christkind geht als Schräge links aus der Mitte; und deshalb, um die Waage wiederum ins Gleichgewicht zu bringen, geht das Gewand Mariens rechts hinaus. So wie der Franziskus in der Neigung seines Kopfes, in der Geste seiner linken Hand und der ganzen Tendenz seines Körpers nach rechts-

hin der links geneigten Fahnenstange Gleich-Gewicht verschafft.

Ein Bild ist schön, wenn sein Gefühl bereichert; und „gut“ ist es, wenn das einmal im Großen angeschlagene Gefühl bis in das Kleinste des Details auch festgehalten ist. Man prüfe hier, wie zu der Stille des Gesamtaufbaues, wie zu der ruhigen Luft, in der kein Hauch lebendig ist, zu dem gleichmäßig zerstreuten Licht, das die hellen Schatten schmiegsam milde über den Boden legt, alle Detailform stimmt. Nicht nur die Haltung und das Halten und Fassen alles Lebendigen; nicht nur auch die Landschaft; auch das „tote“ Material ist so erfühlt. Wie sich etwa die Teppiche über den Marmor breiten: man „liege“ sie nach; man nehme das Gefühl in sich, wie sie „gebreitet“ sind; wie der Überschlag des gestreiften Tuches über die Kante des Marmoraufbaus hängt, still hängt und bleibt; wie der schmalere Palmetten-Teppich in der Mitte hängt, so schmiegsam still; wie sich sein Ende um-legt auf die Stufe. Hat man das „Berührungsgefühl“ dieses Teppich-Endes in seinem Aufliegen auf dem Stein voll in sich hochgezwungen: so hat man gleichsam das ganze Konzeptionsgefühl des Bildes erfaßt. Bis in das letzte Eckchen dringt die Stimmung des Ganzen, so stark, so einheitlich, so genial „isoliert“ war das Gefühl des Künstlers.

Abb. 18. Raffael, Italien, geb. 1483, gest. 1520 / Madonna von Foligno / um 1512 / Rom.

Nun die Madonna von Foligno von Raffael, etwa acht Jahre nach der Giorgiones, um das Jahr 1512 gemalt.

Der erste Vergleichs-Blick zwingt das Gefühl zur Füllung, Senkung, Beschwerung. Voller, satter, dichter, breiter wirkt das Bild im *Ganzen*. Man *zwinge* sich, noch keine Einzelheit zu sehen! Man fasse nur die beiden Bilder ins beidäugige, breite Schauen, streiche sie nach allen Seiten entlang, sauge sie gleichsam mit den Augen wie mit Haftflächen auf.

Die „Flächenbelastung" im Größten ist eine andere. Denkt man sich die beiden Bildtafeln als Waagschaalen, horizontal gestellt, und legt man die Figuren als Gewichte in ihre Fläche, so fühlt man das Schwerere, Dichtere, Belastetere des zweiten Bildes. Es ist nicht so viel Luft zwischen den Figuren! Weniger „leerer Raum". Denkt man sich die beiden Bilder vom Winde angeweht, „bläst" man auf ihre Fläche, so kann der Luftstrom beim Bilde Giorgiones viel freier hindurch. Er findet größere, weitere „Löcher", offene, freie Stellen.

Dies Dichtere, Schwerere, Vollere der Foligno-Madonna wird nun, neben der Flächenbelastung, durch die im Verhältnis zur Bildfläche größeren, umfänglicheren Figuren, weiterhin besonders durch den Rahmen, durch die Form der Bildtafel selbst be-

wirkt. Die breite volle Rundung des oberen Halbkreis-Abschlusses *zieht nach unten,* indem sie die Maria gleichsam „herabholt“, nieder-zwingt, einfängt mit ihrer Rundung, ihr die Tendenz des Sinkenden, nach unten Schwereren gibt. Für das Gefühl ist eine halbrund geschlossene Bildtafel niedriger und breiter, als eine rechteckig geformte objektiv gleicher Maaße. Jedes Rundbogen-Fenster wirkt für das Gefühl niedriger, als ein in den Maaßen gleichhohes und gleichbreites Rechtecks-Fenster. Und dieses nach unten sinkende Gefühl der Madonna wird gegenüber dem Giorgione-Bilde nochmals verstärkt durch die unmittelbaren Begleitformen der Figur. Im Giorgionebilde sind es schmal und leise aufstrebende Vertikal-Bahnen, die der Frau den Kopf erhöhen, das Rückgrat längen; im Raffaelbilde umfaßt sie, innerhalb des Rahmen-Rundbogens, nochmals ein kreisförmiger Heiligenschein, und nimmt sie, seine Führung gegenüber der Rahmenführung verengend, nochmals nach unten zusammen, schließt sie abermals schwerer zur Erde hinab.

Und wo beim Giorgionebilde ein steiles Dreieck die Figuren zur Komposition schloß, da empfängt hier ein nach oben offener Halbkreis die sinkende Madonnenfigur. Nimmt man links den zusammengeschlossenen Pfeiler des knieenden Franziskus und Johannes des Täufers, rechts den Gegenpfeiler des Hieronymus und des knieenden Stifters in Eines, dann bilden die Köpfe der Heiligen und der Kopf

des in der Mitte stehenden Putto einen nach oben geöffneten Halbkreis. Man gehe über den aus dem Bilde greifenden rechten Arm des Franziskus hinauf zu seinem Kopf, weiter zum Kopf des Johannes: und sinke von hier zurück wieder über den Kopf des Franziskus zum Kopf des Putto, steige rechts wieder hinauf über den Stifterkopf zum Kopf des Hieronymus: man streiche diese Halbkreisbahn hin und zurück, hin und zurück: und man wird das Wiegende, elastisch Schwingende erleben, wie diese Kurve, wie ein federndes Gebilde, das Sinken der Marienfigur „empfängt", auffängt, elastisch erwidert. Johannes greift mit seiner Hand der Maria entgegen, sie führt den rechten Fuß zum Anschlusse heran: und in elastisch-wiegendem Verbande bleibt so die gesamte Komposition des Bildes, in schwebend elastischem Ruhen der Maria.

Wie die rein formale Verbindung in der Komposition eine innigere zwischen der Maria und den Heiligen geworden ist, wie die Maria hier aus der steilen Höhe des Giorgionebildes niedersteigt, bis in Schulterhöhe der anbetenden Heiligen herabsinkt: so ist auch der seelische Konnex ein stärkerer geworden. Während im Giorgionebilde die Figuren in jener Beiordnung verharren, die wohl ein Beisammensein, aber kein Zueinandersein bedeutet, während sie sich hier in jener „Schau" vor die Gläubigen stellen, die man „sacra conversazione", „heilige Unterhaltung" genannt hat, weil die Figuren nichts tun, als sich dem Blick der Gläubigen zu

„bieten“, ihm da-zu-sein; richten sich die Seelen im Raffaelbilde nicht nur nach Außen, sondern auch zueinander. Dazu kommt noch, daß diese Seelen selbst hier voller, reifer, ernster geworden sind. Stärkeres Pathos spricht. Es führt den Franziskus zur ekstatischen Gebärde im Drängenden, zur Maria hinauf-Geneigten seines Körpers, hinauf-Gestreckten seines Kopfes und seiner Seele. Es rundet und füllt die Körper aller anderen, setzt auch sie „in Beziehung“ zur Maria. Und diese selbst bleibt auch nicht mehr so hoheitsvoll-unbewegt, der Christusknabe wird munter lebendig, und Zärtlichkeit bindet die Mutter zu ihrem Kinde hin.

Damit wieder nähert sich aber Maria nicht nur „formal“, durch ihr Sinken aus dem Himmel, dieser Erde, sondern auch im Seelischen sind irdischere Gefühle wach geworden. Wo es im Giorgionebilde ist, als schaute ferne von stiller Höhe dies Dreibild zu den Menschen steil hernieder, da faßt im Raffaelbilde das Gefühl unmittelbarere, verbundenere Wurzeln. Und so wie hier der „Stifter“ als sterblicher Mensch in die Gemeinschaft der Himmlischen aufgenommen ist, so läßt dies Christuskind und diese Mutter menschlich-irdische Gesinnung ein, begibt sich eines Teiles ihrer Würde, um eine innigere Vertraulichkeit zu gestatten. —

Wiederum steht auch hier ein Bild vor uns, das aus Einem Gusse ist, aus Einem, bis ins Kleinste festgehaltenen Gefühle stammt. Das Dichtere, Gedrängtere, Vollere des Ganzen lebt weiter in jedem

Detail. So wie gegen die „freie Luft“ des Giorgionebildes sich hier die kleinen Putten in dem Zwikkel zwischen den beiden Bogen dicht um Maria drängen; wie die Wolken unter ihren Füßen die Luft mit „Materie“ füllen; wie die Figuren nicht mehr neben-einander stehen, sondern vor- und hintereinander bleiben, sich mit breiten Stücken ihres Leibes überdecken, in Eine Gruppe schließen; wie die Gewänder schwerer sinken, sich etwa um den Stifter breit-flüssig an den Boden legen; die einzelnen Körperformen dicker, voller, fleischiger geworden sind.

Man nehme die Körperformen jede einzeln ins Gefühl, den nackten Oberarm des Täufers, das linke, hochgezogene Knie der Maria, den volleren Körper des Christuskindes, den Griff, mit dem der Täufer und Franziskus ihre Kreuze halten. Allüberall wird man bis ins Kleinste das dichtere Gefüge, das breitere Gefühl erspüren. —

Der Weg, den diese beiden Bilder gehen, ist der von der italienischen „Frührenaissance“ in die italienische „Hochrenaissance“. Ganz allgemein vollzieht sich an dieser Wende zweier Stile die Änderung des Gefühles vom Dünneren, Leichteren und Lichteren zum Breiten, Schweren, Vollen der Seele und der Form.

Abb. 19. Raffael, Italien, geb. 1483, gest. 1520 / Die Sixtinische Madonna / um 1516 / Dresden.

So führt der Weg auch weiter zur Sixtinischen Madonna, die um das Jahr 1516, also etwa vier Jahre nach der Foligno-Madonna gemalt wurde.

Man schalte vorerst alles aus, was man über dieses vielbesprochene Bild jemals gehört oder gelesen hat. Mit noch „unbelichteter“ Seele trete man davor, und nehme wiederum vom Größten in das Kleine das Gefühl in sich.

Abermals schwerer, abermals „gewichtiger“ ist das Bild geworden. Legt man auch hier wieder, im Vergleich zu den beiden vorigen, die Bildtafel als horizontale Waagschaale hin, so ist die Flächenbelastung außerordentlich gestiegen. Der Raum des Bildes, der von den Figuren eingenommen wird, ist abermals gewachsen.

Ohne Vergleich keine Erkenntnis. Wirkte das Folignobild im Vergleiche zum Castelfrancobilde durchaus schwerer, voller gegen jene lockere Gelöstheit; so mag man im Vergleiche mit der Sixtina die Reste der „Frührenaissance“ erfühlen, die dem Folignobilde noch innewohnen. „Bläst“ man nun *diese* beiden Bilder im Vergleiche an, so streicht die Luft weit freier durch die Foligno-Madonna, als durch die Sixtinische! Abermals ist hier die Maria „gesunken“, sie ist herab-gestiegen in den Verband der Heiligen. Nahm im Folignobilde die rechte Hand des Johannes erst leise Fühlung mit dem rech-

ten Fuß Mariens, so sinkt hier Maria bis zur Höhe ihrer Hüfte zwischen ihre Begleiter herab. Dadurch „verzahnt" sie sich zur Gruppe mit den beiden — der Bausch über dem linken Unterarm des Papstes Sixtus berührt Marias Gewand, und dieses wieder weht in breiter Bahn zur Haftung an die Barbara hinüber —, und so wirken Maria und die Heiligen als einheitlicher Bau. Der elastische Bogen der Köpfe im Folignobilde, der die Maria in der Spannung ihrer Höhe hielt, ist hier durchbrochen; *jedes* Gefühl der Flächen-Spannung ist nun gewichen, und breites, dichtes, volles Bleiben, gewichtiges, schweres und sicheres Stehen und Knieen beherrscht nun die Gestaltung.

Man ermüde nicht, in ständig wiederholtem Zurücksehen dies breit Gewurzelte und stark Erbaute der Sixtina voll zu fassen. Auf horizontaler, nahezu gleicher Bahn knieen die Heiligen, steht die Madonna. So wird die Haupt-Belastungszone dieses Bildes ein breiter Streifen, der das mittlere Drittel der Tafel von links nach rechts hin horizontal überdeckt.

Und was an Vertikalem in dem Bilde drin ist, der herausragende Oberkörper der Maria, wirkt nun kaum mehr als „räumliche" Erhöhung. Maria steht, die anderen knieen. Vor ihrer Majestät. —

„Klarheit" war eines der am stärksten erstrebten Gefühle in der italienischen Hochrenaissance. Klarheit und sicherste Führung des Auges gibt dieses Bild.

In reinster Form hebt sich die Gruppe der drei Figuren vom neutralen, nur an den Rändern durch wolkige Engelsköpfe leicht belebten Grunde ab. Klar auch ist der Weg, den das Auge nach Gefühl und Willen Raffaels zu gehen hat.

Die Breitbahn des Gewandsaumes des heiligen Sixtus links faßt das Auge, führt es in sicherstem Geleiten hinauf zum Kopf, geht mit der Richtung seines Blicks hinauf zum Kinde, zum Kopf der Maria, weht mit dem Kopftuch rechts hinüber, kreist über ihren linken Unterarm zum Bein des Kindes, über dessen Körper zu seinem Kopf, zum Kopf der Maria zurück, weht abermals nach rechts, sinkt auf die Barbara nieder, und gleitet still an ihrem Oberarm herab, der Richtung ihres Blickes folgend aus dem Bild heraus.

So klar wie diese Führung ist auch der Bau im Innern. Die drei Köpfe der Figuren bilden ein gleichseitiges Dreieck, das sicher und in breiter Ruhe dem Blicke bleibt. In ihm schneidet die Horizontale des rechten Unterschenkels des Kindes und des linken Unterarmes Marias in der Hüllung des Gewandes wiederum ein gleichseitiges Dreieck aus: das „Nest“, die breite, wohlig gerundete, gewölbte Grube, in der das Kind und Mariens Oberkörper wohnen. Rechts und links begleiten die stillen Bogen des Vorhanges diese Kernzone des Bildes. Und immer wieder, faßt man die drei Köpfe ins Dreieck und belastet diese obere Hälfte mit dem Zueinander der Mutter und des Kindes: immer wie-

der erhebt sich unser Gefühl zu ragend monumentaler, ruhigst erbauter Größe. Zu jener stillen Sicherheit, die schon dem Giorgionebilde eignete, die hier aber voll und schwer, tragend und dicht geworden ist.

So sind auch die Figuren abermals voller, stärker, gewichtiger geworden, so hängen die Gewänder breit um die Körper, so ziehen die Falten ihre runden, vollen Bahnen: so ist in Form und Seele die Majestät jetzt „reif" geworden, vom Frühling Giorgiones, über den Frühsommer des Folignobildes, zu diesem tragenden Hochsommer-Gefühl der Sixtina erwachsen.

In diese Sphäre paßt auch, daß aus dem halb noch im Schlaf befangenen Kinde in Castelfranco, das der Maria im Arme lag; über das etwas verspielt lebendige Strampelkind im Folignobilde, das von Maria schützend festgehalten wird; nun der kleine Heros, der kleine Gott geworden ist, der, als Kind schon reif und wissend, von Maria nun der gläubigen Gemeinde „dargebracht", zur Anbetung geboten wird. So hebt der neue, schwere Ernst der Hochrenaissance, die „maësta", das Bild hoch auf den Altar. Er zwingt die Menschen zur Distanz, drängt sie in seinem Pathos von sich ab, in den Raum der Kirche zurück, und „duldet" bloß den Blick, gestattet das Beschauen durch die gläubige Gemeinde. Und die Sixtina wahrt nicht nur durch ihre äußere Größe, sondern auch im höchsten inneren Sinne den Abstand zwischen sich und uns. So

wie Maria, Christus und die Barbara auf uns herabsehen, ist ihre Höhe keine bloß formale, im Raume nur erhöhte, sondern eine innerlich gesteigerte, ihrer selbst bewußte Majestät. —

Geht man ins Kleinste, so kann man noch hier und da das engere, verspieltere Gefühl der Frührenaissance erkennen. So in der Formung und Faltenführung der beiden Vorhänge, die etwas dünne, scharfe Kanten haben, und in sich etwas hart gebrochen sind. Vergleicht man sie mit dem saftigen Gefüge der breit strömenden Gewänder, so spürt man wohl das Dünnere der Gesinnung. Und so ist auch, im Kleinsten, die Art der „Aufhängung" der Vorhänge dem Großgefühle nicht entsprechend; die kleinen dünnen Ringe, die, einzeln an den Vorhang angenäht, eine dünne Eisenstange als Halt erzwingen, spielen ein dünnstes Berührungsgefühl und ein naturalistisches Klimpergefühl ins Ganze, das störend wirken muß. Weiß man, daß Raffael sehr viel mit Schülerhilfe gearbeitet hat, so könnte man vermuten, daß diese Details nicht ihm zuzuschreiben sind. Doch auch die beiden kleinen Putten an der Basis des Bildes, so sehr sie kompositionell in einer „Stützung" der Hauptfigur begründet sind — als kompositionelles Element dem mittleren unteren Rasenstück im Folignobilde entsprechen —, sind nicht von der Großgesinnung des Ganzen, sind zu „lieblich", zu „verspielt", um intensive Einfühlung nicht zu stören. Weiß man nun hier wieder, daß Raffael als enger Lyriker begonnen hat, daß er,

zwölf Jahre vor dem Datum der Sixtinischen Madonna, als sentimentaler Schüler des sentimentaleren Perugino aus der „Provinz“ nach Florenz kam, hier und in Rom, nicht ganz aus eigener Kraft, sondern mit unerhörter Einfühlungsfähigkeit in fremdes Schaffen begabt, in den Wegspuren Lionardos und in den Riesenstapfen Michelangelos erst zur Größe der Hochrenaissance emporfand: so wird man diese beiden allzu lyrischen, allzu „lieben“ kleinen Engel als einen provinzialen Rest Raffaels verstehen. Nicht etwa billigen! Alles verstehen heißt noch lange nicht, alles verzeihen. Sondern heißt nur, gerecht zu werten. Nun wird im Kunsterleben jede „Störung“ des Grundgefühles eines Werkes negativ empfunden, negativ gewertet. Und so mag man sich ruhig getrauen, oben in den beiden Vorhangs-Ecken der Sixtina, und unten bei den Putten jenes „Störungserlebnis“ zu empfinden, das ein Zeichen nicht völlig einheitlicher Bildgestaltung ist.

Raffael aber, mag er auch kein durchaus „Originaler“ gewesen sein, mag auch der Zorn, den Michelangelo gegen ihn hegte, insoferne begründet gewesen sein, als er diesem stets die eben gereiften Früchte aus den Händen nahm, um sie sofort in eigenen Werken weiter zu verwerten: er war doch insoferne einer der größten Meister unserer Geschichte, als er eben einfühlend die Gesinnung der Gemeinschaft um ihn begriff und traf. Denn er lernte nicht etwa „von außen“, ahmte nicht etwa

bloß formal nach, was er sah, gleichsam als „der Affe der Seele“ eines Anderen; sondern er erwarb vom Herzen her, was Michelangelo vor ihm erbaute, um es in seinen innersten Besitz zu nehmen. Er war von einer genialen Leichtigkeit des „Lernens“, der größte „Einfühler“, den die Geschichte der abendländischen Malerei kennt; und es ist stets, als ob Tendenzen, die, ihm unbewußt, in ihm geschlummert hatten, bloß „erlöst“ worden wären durch die Formgestaltungen, die Michelangelo erfand. So trieb er zwar das Hochrenaissancegefühl nicht vorwärts und weiter, wie jener es mit der ganzen düsteren Wucht seiner einsamen Seele tat; doch er verbildlichte, er gestaltete das Gefühl der größeren Gemeinde, wie kaum ein Zweiter neben ihm. Er erwirkte die „maësta“, die Majestät der Bildungen, ohne die „terribilita“, die „Düsterkeit“, den melancholischen Sturm Michelangelos mit einzuarbeiten. Und daß er so die dramatische Hoheit Michelangelos ihres „dräuenden“ Ernstes entkleidete und ihr einen „freundlichen“ Ernst verlieh — der ihm, dem ehemaligen Lyriker, viel näher und wahrer am Herzen lag —: das hat ihn geradezu zum besten Interpreten der damaligen Zeit gemacht. Zugegeben, daß er die Sixtina nie hätte malen können, wenn nicht vom Rücken Michelangelos aus: so wie er sie gemalt hat, ist sie das Symbol und bleibt das reinste Symbol jener kurzen Dezennien zwischen 1500 und 1530, die die eigentliche Hochrenaissance Roms umfassen. —

Wie der große, reine Dreiklang einer Orgel weithin hallend und dauernd tönend im Gefühle steht, so schwebt die Maria, in ihrem wiegenden Schritt, ihre Seele tragend, so bleiben die Heiligen, im tieferen Einsinken ihres Knieens in die Wolken die Andacht beschwerend. Die breite Strahlung, die von dem Bilde ausgeht, dieses hoheitsvolle Ebenmaß, die unerhört erbaute edle Größe geben ihm den höchsten Wert in der Bereicherung der Seele. Man erlebe es als eines der „reinsten", der seelisch ausgeglichensten Hoheitsbilder der abendländischen Kunst. Wirklich nicht bloß von Außen her mit dem langsam steigenden Sonnenball vergleichbar: ähnlich in der klaren Rundung seines Gefüges, in der Monumentalität des Eindrucks und in der breithin strömenden, unerschöpflichen Strahlkraft seines inneren Wesens.

Abb. 20. Tizian, Italien, geb. angebl. 1477, gest. 1576 / Madonna des Hauses Pesaro / um 1526 / Venedig.

Und nun, als letztes dieser Reihe, die Madonna der Familie Pesaro von Tizian, gemalt im Jahre 1526. Gleich dem ersten Blick wirken die Licht- und Schattenverhältnisse den bisherigen Bildern gegenüber so anders, so neu. Helle Lichthöhen stehen gegen dunkle Schattentiefen und wirken den stärksten Kontrast. Auch die Farben würden gegenüber den bisher gesehenen heißeres Leben haben. Die Formen stehen dadurch nicht mehr so klar vor Augen, die „Führung" ist keine so leichte mehr. So

müssen sich Auge und Gefühl erst anpassen, um den Weg zu finden.

Es ist nicht stets so, daß nur Ein Weg durch ein Kunstgebilde führt. So wie man von den Klarheit suchenden und dies Gefühl der Klarheit gebenden Werken zu dramatischeren Gebilden schreitet, werden oft mehrere Wege des „Schauens" möglich. Denn wo das Dichtere das gesuchte Gefühl des Gestaltenden ist, dort wird er die Durchsichtigkeit der Fügung vermeiden müssen, wenn er seinem inneren Gesicht die adäquaten Formen finden will.

So kann man dieses Bild zumindest auf vier verschiedenen Wegen durchschreiten, die alle im Kunstwerk selber vorgewiesen sind. Doch wenn wir sie nun nacheinander gehen wollen, so denke der Nach-Erlebende daran, was er noch bei allen bisherigen Bildwerken erfahren hat: nicht in der reinen Addition des Nebeneinander schließt sich wieder zusammen, was wir notwendig in der Besprechung auseinanderreißen müssen; sondern nur ein Ineinander eint die analysierten Teilstücke wieder zum Ganzen. Jedes „bezieht" sich im Bilde ja auf Jedes. Und genau so, wie eine Melodie nicht eine „Summe" vereinzelt nebeneinanderstehender Töne ist, sondern wie sich hier der zweite Ton auch auf den fünften vor, der dritte auf den ersten rück-„bezieht", wie nur im Wieder-Zusammenschluß zu einem Ganzen *nach* der Analyse das tote Element wieder lebendiges Glied der ganzen Melodie wird: genau so ist es auch im Bilde. Wir müssen, da die Wörter der Sprache nur

in „horizontaler“, linearer Erstreckung verwendbar sind, nicht, wie die Töne eines Akkordes, in vertikaler Harmonie übereinanderstehen, gleichzeitig wirken können, in der Analyse die einzelnen Teilstücke des Ganzen voneinander trennen, einzeln durchgehen, und es dem Leser überlassen, dann im Blick auf das Gesamte jene Ganz-Gestaltung wieder zu gewinnen, in sich lebendig wirken zu lassen, die der Künstler im Konzeptionsblick erschaut hat. Auch der hat ja im Ausführen des Werkes diese Einheit der Konzeption zerreißen müssen, nacheinander malen müssen, was er mit- und ineinander innerlich erschaut hat. Und deshalb wird der Schluß zum Ganzen um so leichter fallen, je besser wir jenen Entstehungsweg getroffen haben, je sicherer es gelingt, im Beschauen die Wege zu finden, die der Künstler beim Schaffen gegangen ist. —

Der wichtigste Weg nun scheint uns bei der Pesaro-Madonna Tizians der zu sein, der in der linken unteren Ecke beim Knieenden beginnt, in breiter Bahn diagonal aufwärts streichend den sitzenden Petrus in der Mitte faßt, mit der Neigung seines Körpers zur Maria hochstrebt und dann mit ihrer Rück-Biegung wieder ins Bild zurückkehrt. — Der zweite Weg scheint uns dann jener, der diesen ersten bis zur Maria wiederholt, dann aber mit dem hellen Kinderkörper steil nach rechts unten geht, sich in den gebreiteten Armen des Franziskus fängt, von ihm empfehlend zu den Knieenden der rechten Seite geleiten läßt und wieder mit der vordersten Profilfigur

ins Bild zurückkehrt. — Der dritte Weg scheint uns dann jener, der den ersten Weg zum dritten Male aufwärts schwingt, an der Rück-Neigung der Maria wohl vermeidet, im diagonalen Aufwärtsschwunge den Rahmen des Bildes nach rechts hin zu überrennen, aus dem Bilde auszubrechen, aber dieser Rück-Biegung der Maria jetzt nicht mehr völlig folgt, sondern sie nur dazu nützt, den Diagonal-Weg umzubrechen, und im Erhöhungsgefühle der Gottesmutter mit der Riesensäule nach oben aufzustreben. Auf diesem Wege mag man sich schon an der ersten Säule hinter Petrus die Tendenz zum Richtungsumschwung nach Oben ins Gefühl holen, von der Maria ab mit *beiden* Säulen aufwärts streben, gen Himmel stoßen, und, um nun nicht wieder nach oben auszubrechen, die quergelegte Wolkenbank als Puffer, als weiches, aber doch unüberschreitbares Grenzbett nehmen. — Der vierte Weg, die vierte Möglichkeit, das Bild zu „sehen", ist völlig anderer Natur. Er faßt nicht das Dynamische der Diagonale von links unten nach rechts oben als Wichtigstes der Konzeption; sondern er sucht das Statische, das die Komposition hält, wenn man von der Lichtführung, von den Tendenzen der Körperbewegungen, von den Gesten und von den Abstufungen der inhaltlichen Bedeutung der Figuren absieht. Man fühle vorerst die Wolkenbank als Negierung des runden Abschlusses des Gemäldes, der durch den dem Bilde bestimmten Platz in der Kirche bedingt war. Man ziehe also von den Kapitellen der Wandpfeiler aus

eine ideelle Horizontale abschließend durch das Bild. Nimmt man dann rein die Flächenbelastung der unteren, der Figurenhälfte des Bildes in den Blick, und fragt man hier, senkrecht auf die Fläche sehend, wie die „Komposition“ als solche die Bildfläche deckt: so erkennt man, daß die Verteilung in der „Quinkunx“, in der „Würfelfünf“ erfolgt ist. Um Petrus als breiten, weit auseinandergezogenen, beschwerten Mittelpunkt ordnen sich die zwei Gruppen der knieenden Mitglieder der Familie Pesaro links und rechts unten, die breite Fläche der Fahne und die Maria mit dem Kinde links und rechts oben. „Sieht“ man das Bild so, stellt man seine Augen und sein Erleben auf diese Ordnung ein: so „steht“ das Bild plötzlich im Gleich-Gewicht, hält seine Schaalen links und rechts in der Waage. Der dynamische Sturm in der aufwärts streichenden Diagonalen von links unten nach rechts oben wird zur Stille statischer Ausgeglichenheit aller Flächenteile, aus dem Bewegungs-Bilde ist ein Ruhebild geworden.

Nun aber heißt es, alle diese vier „Sichtbarkeiten“ des Bildes zu vereinen, in Eines zu verschlingen, das Zusammenwirken dieser Teilerlebnisse im Eindruck des Gesamten zu einem Ganz-Erlebnis werden zu lassen.

Nimmt man das von links nach rechts hin Steigende der Bahn mit dem Aufwärtshebenden der Riesen-Säulen und der statischen Beschwerung in der Ruhe der Würfelfünf zusammen: so kommt ein großes, breites, strömend-gehaltenes, aufstrebend-

ruhiges Gefühl zustande; ein monumentales Verwurzeltsein auf dem Boden, gebaut durch die beiden Pfeilergruppen, die links der Knieende über den Rückgewendeten zur Fahnenbreite, rechts die Knieenden über den Franziskus zur Mariengruppe erstellen, und gehalten durch die Mitten-Bindung des weit ausgebreiteten Körpers Petri. Dieser Petrus, nimmt man ihn gesondert als Schwerpunkt des ganzen Bildes, wächst rein kompositionell immer stärker zum Mittelpunkt der unteren Bildhälfte. Und doch muß man ihn immer wieder lassen und verlassen, muß mit der Diagonale ins Schiefe streichen, mit den Säulen in die Höhe wachsen. Bis dieses Mischgefühl des Ruhend-Bewegten, des Stürmisch-Dauernden, des *Pathetisch-Monumentalen* völlig lebendig ist.

Und dies nun ist der Unterschied gegenüber der Sixtina. Die Monumentalität ist aktiv, ist rufend, ist pathetisch geworden. Das Bild ist so viel „lauter" als die Sixtina, als es bewegter ist. Konnte man dort an den „stehenden Dreiklang" einer Orgel denken; so denkt man hier an die breiten Donnerbahnen einer Fuge. Unklarer und bewegter, mitreißender und stürmischer ist das Gefühl. Wie Gluck zu Beethoven, so mag der Raffael der Sixtina zum Tizian der Pesaro-Madonna stehen. —

Und wieder bis ins Kleinste. Wie die Luft des Hintergrundes und des oberen Bildteiles dicker, schwerer, bewegter geworden ist, die Wolken geballter und dichter im Gefüge. Wie nun weder die

Windstille Giorgiones, noch der stetige Luftstrom Raffaels, sondern ein wechselnder Sturm im Gebilde ist. Wie die Säulen, sowohl durch ihre Proportionierung zu den Menschen, wie auch dadurch, daß sie vom Rahmen überschnitten werden, über ihn hinaus aufwärtsstoßen, eine lebendige Riesenwucht erhalten. Wie der tote Stoff der Fahne — man vergleiche die Fahne des Giorgionebildes! — sich wirft und bläht. Wie ein heller Turban aus dem Dunkel taucht, der rückwärts gewendete und rück-gebogene Fahnenträger gegen-strebend nach vorne aufwärts steigt, die Fahne im Gegenschwung zu seinem Körper vor-schwingt. Wie Petrus seinen Körper nach rechts oben hin in der Hüfte ab-biegt, und mit Kopf und Blick gegenbewegend nach links unten weist. Wie sich Franziskus in scharfer Verkürzung seines Leibes, in ekstatischer Haltung seiner Arme, im drängenden Drehen des Kopfes in das Bild hinein zur Maria neigt. Und wie schließlich diese Maria selbst im scharfen Biegen ihres Leibes dennoch die Hoheit wahrt, sich gnädig zu den Empfohlenen herniederbückt, doch dieses Neigen mit der Majestät der Himmelskönigin vereint: bis in die kleinste Falte wird man dies Gefühl des Drängend-Großen, Groß-Bewegten, Bewegt-Monumentalen erleben können. Ein rauschendes Gemälde. So voll von Strömen innerer Kraft, daß man so stark und voll wird, als wäre man eine groß sich hebende Welle des hohen Meeres. —

Vier Bilder waren es, vier Kunstwerke: also vier verschiedene Gefühle. Man lebe jedes nochmals nach, und ersehe immer wieder, daß es so viele Schönheiten gibt, wie bereichernde Gefühle leben. Wer will entscheiden, was „schöner" ist: die stille, sordinierte Lyrik des noch knospenden Gefühles der Castelfranco-Madonna; das eben halb erschlossene Erblühen der Madonna von Foligno; das ruhig reif erblühte, große und breite Strömen der Sixtina; oder der voll bewegte, dramatisch große Wellenschlag der Pesaro-Madonna. Da scheint nur die eine Antwort möglich: daß alle vier bereichernden Gefühles voll, daß alle also „schön" sind. Und da eben Kunst-Erschaffen Gefühls-Gestalten ist, muß es so viele schöne Bilder, so viele „Schönheiten" also geben, wie es gestaltete wertvolle Gefühle dieses Lebens selbst und seiner Phantasieen gibt. —

Der Leser dürfte durch die Analysen der bisherigen Bildbeispiele bereits eine gewisse Fertigkeit in der „Methode der Betrachtung" gewonnen haben. Wir wollen deshalb unter den weiter ausgreifenden ästhetischen Fragen, die wir, wie wir bereits erwähnten, zuweilen in die Besprechung mit einbeziehen wollen, nun auch ein etwas schwereres und kompliziertes Problem nicht mehr scheuen. So sollen uns die folgenden vier Beispiele dazu dienen, Antwort auf die Frage zu finden, was denn eigentlich ein „Stil" ist, und wie die Veränderungen von einem Stil in den nächsten, die „Stilwandlungen" vor sich

gehen mögen. — Dabei sei hier die Bemerkung angeschlossen, daß sehr vieles von dem, was wir in den besprochenen Beispielen an Gefühlsinhalten gefunden und konstatiert haben, nicht den einzelnen Künstlern persönlich zugehört, sondern allgemeines Zeitgut aller zu jener Zeit lebenden Künstler ist. Diesen Zeit-Stil aber vom Persönlichkeits-Stil zu sondern; etwa zu fragen, wie sich nun Verrocchio von den anderen Plastikern seiner Zeit, Giorgione von den anderen Malern unterscheidet; die spezifisch-individuelle Note also der besprochenen Künstler aus dem allgemeinen Zeit-Zusammenklange herauszuhören, um festzustellen, ob dem Allen Gemeinsamen gegenüber der Eine mehr, der Andere weniger persönliches Seelengut besitzt: all dies kann nicht Aufgabe einer rein *methodischen* Untersuchung sein, sondern wäre nur in einer auch *historisch* orientierten Darstellung zu geben möglich. Denn das Persönliche kann ja vom Allgemeinen nur auf die Weise abgehoben werden, daß man mehrere Künstler der gleichen Zeit und des gleichen Kulturverbandes nebeneinander betrachtet und dabei ihre individuellen Eigenarten vom Boden des gemeinsamen Stilgefühles aus erlebt und feststellt. —

Wir haben in der theoretischen Einleitung behauptet — und konnten es, wie wir hoffen, an den bisherigen Beispielen bis zur Sicherheit eines Beweises glaubhaft machen —, daß ein Kunstwerk kein irgendwie „mystischer“ Komplex ist, der nur ganz wenigen und irgendwie geheimnisvoll dazu

Begabten sein Wesen eröffnet; sondern daß ein Kunstwerk nichts anderes als ein von einem Menschen aus einem Gefühle heraus erstelltes Gebilde ist, das dieses Gefühl einem Mitmenschen zu vermitteln vermag.

Ein Kunstwerk ist also ein von einem Menschen erstelltes Gebilde. Und es wird dementsprechend auch gewisse Eigenschaften zeigen, die aus allgemeinsten Verhaltungsweisen und Lebensgewohnheiten des Menschen folgen.

Wir wollen nun hier unsere Aufmerksamkeit auf eine Tatsache richten, die sich aus dem *Gemeinschaftsleben* der Menschen ergibt.

Der Mensch lebt nicht als Robinson, nicht als Einzelner allein, sondern er lebt seit jeher als „Heerdentier", in größeren Verbänden. Diese Gruppen, die seit den historischen Zeiten meist durch einen staatlich-sprachlichen Verband zusammengeschlossen sind, haben auf Grund ihres gemeinsamen Lebens auch einen bestimmten gemeinsamen seelischen „Habitus". Er wird durch das gemeinsame geographische Milieu in Klima und Bodenbeschaffenheit und die dadurch bedingten Ähnlichkeiten der Lebensweise, des Wohnens, der Ernährung und der Wirtschaft bestimmt, weiterhin dann durch die gemeinsamen historischen Schicksale, die gemeinsamen gesellschaftlichen Ordnungen, die geschichtlichen Traditionen, durch die Ähnlichkeiten in der Erziehung, im Unterricht, im Lesestoff . . .: durch all das also, bei dem der Einzelne nicht von sich

aus entscheidet, sondern, sei es während seiner Aufzucht, sei es dann in Beruf und Lebensmöglichkeiten, von der Gemeinschaft seiner Genossen in stärkstem Grade abhängig ist und bestimmt wird. Diese allen Einzelnen gemeinsamen Bedingungen und Zwänge führen als Folge zu weitgehenden Ähnlichkeiten des Denkens, des Fühlens und der Strebungen aller Mitglieder einer Gruppe, eines „geschlossenen Kulturverbandes“. Erst von dieser gemeinsamen Basis aus erheben sich die Persönlichkeiten mit ihren einmaligen individuellen Eigenheiten. Und diese Zwänge der Gemeinschaft sind so stark, durchdringen in der Erziehung und als Tradition so sehr unser ganzes Bewußtsein, daß selbst die „originellsten“ Denker oder Fühler oder Woller innerhalb einer Gemeinschaft wohl reichlich in zwei Dritteilen ihres seelischen Besitzes mit allen ihren Gruppengenossen übereinstimmen.

Für unsere ästhetischen Fragen werden nun in erster Linie die Gemeinsamkeiten des *Fühlens* einer Gemeinschaft wichtig. Die Beobachtung lehrt, daß sich die Gemeinschaft dieser Gemeinsamkeit ihrer emotionellen Verhaltungsweisen seit den ältesten Zeiten wohl bewußt ist, ja sogar großen Wert darauf legt, das „Verpflichtende“, den Einzelnen Bindende dieser Konventionen stark zu betonen. Was man als „Sitte “ und als „Moral“, was man als „Mode“ und als „Stil“ bezeichnet, umfaßt zum großen oder größten Teile gemeinsame Gefühls-Reaktionen, die als solche dem Einzelnen sozusagen „vorgeschrieben“

werden, die die Gemeinschaft von ihm fordert, wenn anders sie ihn nicht als „Außenseiter“ oder zumindest als „Sonderling“ betrachten und behandeln soll.

Von diesen Überlegungen aus wird man es verstehen, wenn wir nun unter einem „Stil“ in den Künsten *das Gemeinschaftsgefühl eines relativ geschlossenen Menschenverbandes innerhalb einer relativ begrenzten Zeitspanne* begreifen wollen. Daß das Gemeinschaftsleben bei seiner engen Verbundenheit in weitem Ausmaaße dazu führt, bei den einzelnen Mitgliedern eines Verbandes gleiche Gefühlszustände herbeizuführen, erleben wir alle an uns selbst. Und wenn diese Gemeinsamkeiten in früheren Zeiten noch weit innigere waren, wenn die Menschen im Mittelalter und bis an die Gegenwart heran noch weit stärker traditionell und gruppenmäßig gebunden waren und sich gebunden fühlten, so lag das an dem viel kleineren Umfange der kulturell wichtigen Gruppen und der kulturell arbeitenden Schichten. Heute, wo die Zusammenballung der Menschen in Millionenstädte dazu geführt hat, daß die verschiedenen Schichten der Bevölkerung ganz verschiedene kulturelle Stadien repräsentieren — die verschiedenen Kultur-Schichten gleichsam wie Gletscher-Schichten übereinanderliegen —, heute wird diese Gefühls-Verbundenheit in der Gemeinschaft viel weniger stark gespürt und erlebt. Denn die Riesengemeinden haben, gerade durch ihre Unübersichtlichkeit, den Einzelnen auch wieder freier gemacht, da er von seiner Gruppe nicht mehr so „kontrolliert“

werden kann und, außer in seinem engeren Berufsverbande, kaum mehr in Gemeinschaft mit dem „Ganzen“ der Stadt lebt. Immerhin aber spricht sich auf unserem, dem ästhetischen Gebiete auch heute noch im leichter flüssigen der „Mode“ jene Verbundenheit mit dem Ganzen aus, die früher im „Stil“ repräsentiert war. Auch die „Mode“ entspringt dem „Gemeinschaftsgefühle“; nur wendet sie sich an den oberflächlicheren, also leichter faßbaren Bezirk des „Schmucktriebes“ der Menschen, nicht an ihre Schicksals-Tiefen. Doch gerade indem sie die Oberfläche der Gemeinschaft überschillert, vermag sie auch dem heutigen Menschen ganz deutlich zu zeigen, wie sehr seelisch-gefühlsmäßige Verbundenheit eine große Zahl Einzelner in gleicher Weise erfassen kann, so daß alle in wundersamer Einheitlichkeit nach derselben „Form“ oder nach derselben „Farbe“ streben. Wodurch in ganz wenigen Wochen, und von Jahr zu Jahr wechselnd, der ganzen Gemeinschaft das Signum eines einheitlichen Gefühles aufgeprägt werden kann — und aufgeprägt wird. —

Doch man denke an frühere Zeiten, in denen sich „Stil“ und „Mode“ noch nicht voneinander getrennt hatten, sondern in Eines zusammenliefen. Beide gaben in gleicher Weise das Gemeinschaftsgefühl eines geschlossenen Menschenverbandes in einer begrenzten Zeit. „Gotischer Stil“ etwa, um ein bestimmtes Beispiel zu geben, stellt die Gesamtheit jener Gefühle dar, die der Gemeinschaft in der Zeit

etwa zwischen 1250 und 1400 gemeinsam waren. Von diesen Gemeinschafts-Gefühlen aus haben dann alle Bildwerke dieser Zeit — neben den rein persönlichen und einmaligen Gefühlsmerkmalen der einzelnen Künstler — einen gemeinsamen Gefühls-Bezirk als Schaffens-Basis, von dem aus erst alle Einzelnen erblühen. —

Stil ist also das Gemeinschaftsgefühl einer relativ umschlossenen Menschengruppe in einer relativ geschlossenen Zeitspanne. Nun zeigt aber weiterhin die Geschichte, daß die Stile wechseln, im Ablaufe der Generationen „andere“ werden. Die Gefühle, die die Gemeinschaft in weiterem Umfange beherrschen, ändern langsam oder rascher im Zeitenlaufe ihre Art und Weise, stehen in lebendigen Kulturen niemals still.

Sieht man sich nun die Geschichte daraufhin an, wie denn diese Stil-Änderungen vor sich gehen, so findet man zwei typisch verschiedene Arten des Stilwandels. Einen, bei dem die eine Stilart im Ablaufe der Zeit ganz allmählich, mit ganz geringen Gefühls-Änderungen, also Form-Veränderungen von dem alten in den neuen Stil übergeht, das alte Gemeinschaftsgefühl sich also — zuweilen im Ablaufe mehrerer Generationen — *stetig* in das neue Gemeinschaftsgefühl, in den neuen Stil wandelt; und dann einen völlig abrupt und plötzlich auftretenden Stilwandel, bei dem zu gewissen Zeiten ganz „unvorhergesehen“ und anscheinend völlig unvorbereitet, in erbittertem Kampfe einer Generation

gegen die unmittelbar vorhergehende, ein neues Gemeinschaftsgefühl, also eine neue Stilformung aufsteht, die mit der voraufgehenden kaum ein Element gemeinsam hat: *unstetiger* Stilwandel.

Wenn nun jedem „Stil“ ein „Gemeinschaftsgefühl“ zugrundeliegt, so werden wir konsequenterweise bei Stil-Änderungen nach Gemeinschafts-Änderungen suchen. Während nun bei stetigen Stil-Änderungen die zugehörigen Gemeinschafts-Änderungen, eben weil sie langsam und kontinuierlich verlaufen, sehr schwer zu beobachten sind, werden die den plötzlichen Stil-Änderungen zugehörigen plötzlichen Gemeinschafts-Änderungen viel leichter zu erkennen sein.

Wir haben im Voraufgehenden, in der Vier-Madonnen-Reihe von der Madonna Giorgiones bis zu der Tizians, das Beispiel eines stetigen Stilwandels erlebt und besprochen, ohne auf die zugeordneten Gemeinschaftswandlungen einzugehen. Von der lockeren, hellen Gelöstheit der Castelfranco-Madonna Giorgiones wechselte das Gefühl stetig, sich immer stärker sammelnd und zusammenballend, zur Pesaro-Madonna Tizians: so vollzog sich der *stetige* Stilwandel von der Frührenaissance in die Hochrenaissance in Italien.

Und nun wollen wir, diesmal auf die soziologischen Ursachen eingehend, im stärksten Gegensatze zum Vorigen ein Beispiel für einen *unstetigen* Stilwandel besprechen, der sich im dritten Jahrzehnt

des Jahrhunderts vierzehn — des fünfzehnten Jahrhunderts — in Deutschland vollzogen hat.

Eine Gemeinschaft-Änderung stärksten Grades ging in den Jahren zwischen 1400 und 1450 in Deutschland in Form einer grundlegenden *wirtschaftlichen Umschichtung* vor sich. In stärkster Änderung des sozialen Aufbaues der Gemeinschaft trat in diesen Dezennien eine völlig neue Schicht in die Kultur ein, und brachte ihre neuartigen Gruppengefühle, und damit einen neuen „Stil“ zum Durchbruch.

Der Stil, der bis in die ersten Dezennien des Jahrhunderts vierzehn in Deutschland herrschend war, war der „gotische“ gewesen. Wir kennen seine Grundeinstellung bereits aus dem Dome in Freiburg im Breisgau, aus der Statue der „Kirche“ in Straßburg und aus dem Paradieses-Bilde des Fra Angelico. Und wir wollen, als Basis für den in Deutschland um die Jahre 1430 bis 1440 eintretenden Stilwandel vorerst ein hochgotisches deutsches Bild jener Zeiten, die „Madonna im Rosenhaag“ von Stephan Lochner betrachten und erleben. Und erst dann, als Gegenschlag, je ein Bild der zwei Vertreter des „revolutionären“ neuen Stiles dagegenhalten: das „Pfingstfest“ von Hans Multscher, und „König David und die drei Ritter“ von Konrad Witz. Im Konstraste dieser Bilder wird der ganze Gefühlskonstrast zweier kämpfender Gesinnungen in zwei kämpfenden Gemeinschaftsgruppen deutlich werden.

Abb. 21. Stephan Lochner, Deutschland, gest. 1451 / Die Madonna im Rosenhaag / um 1440 / Köln.

Abb. 22. Hans Multscher, Deutschland, geb. um 1400, gest. um 1465 / Pfingstfest / 1437 / Berlin.

Abb. 23 und 24. Konrad Witz, Deutschland, geb. vor 1400, gest. um 1447 / König David und die drei Ritter / um 1435 / Basel.

In locker lichtem Gehäuse, vor goldenem Hintergrund, vor dünnem Rosengeflecht, im lockeren Kreise kleiner Engel, sitzt Maria mit untergeschlagenen Beinen auf einem Kissen vor einer Rasenbank. Wie aus einer Scholle weicher Erde der schmiegsame Stiel einer Blume, so wächst der Oberkörper Mariens aus dem rundlich Vollen ihres Unterkörpers auf. Fein und grazil, aufs äußerste kultiviert im Sinne der bisher kulturtragenden Schicht des Rittertumes, ist hier ein „höfisches“ Gebilde gestaltet. Wie im Kreise ihrer „Hofdamen“ sitzt Maria hier, hoch aufblühend im Kreise kleiner, zirpender Engel. In stetig liebem Schwunge hebt sich ihr Oberkörperchen aus schmiegsam schlanker Hüfte auf, trägt leise neigend über schmalen, linde abrinnenden Schultern einen runden Kopf mit hellem, liebem Angesicht. Aus dem angeschmiegten Mantel wächst leise die rechte Hand mit fast überkultiviertem, feinem Handgelenk, mit schmalem, langem Handrücken und feinen langen Fingern. Sie faßt mit zartem Griff das rechte Handgelenk des

Christuskindes, das schwebend, ohne Schwere, über ihrem Schoße bleibt, hell-linde still hält, mit leicht gedrehtem und geneigtem Kopf. Die linke Hand Mariens läßt in ihrer Geste deutlich das Seelische erkennen: zum Gefühle leisest schmiegsamer Berührung strecken sich leicht die Finger, mit linder Zartheit fassend, so daß ein gleitend-liebkosendes Streicheln die Innenfläche der nachmalenden Hand erfüllt. Die Falten des Gewandes singen in den feinen Kanten ihre hohen Fioritüren. Und rings der Kreis der Himmels-Spatzen stimmt mit helltönigem Zwitschern ein. Miniaturhaft klein sind die Instrumente, lieblich verbogen die Körperchen, linde gelockert die Gesten und der ganze Kreis der Komposition. Dünn setzt sich Blättchen neben Blatt mit roten und mit weißen Blüten zum zarten Rosenlauben-Hintergrund vor goldener Folie zusammen, meidet das Gewirre stachlicher Ranken. Weich modelliert sind Licht und Schatten, sind alle Farben in stetig-verschwimmenden Übergängen ineinandergeführt, dunkler hebt sich Mariens Kleid aus dem helleren Kranze der Englein.

Nimmt man den Kopf Mariens allein für sich, so wird bis ins Feinste klar, wie „minnehaft“ ungetrübt das Herz Mariens und die ganze Stimmung der Konzeption gefühlt ist. In weiten, hellen, aufs Lichteste gerundeten und schmiegsam modellierten Flächen der Stirne, der Wangen und des weichen Halses sitzen die kleinen Rundungen der Augen, „sittsam“ in stillem Schauen gesenkt, ohne daß die Nei-

gung des Kopfes dem Blicke folgte. Eine schmal gerundete Nase, ein kleiner knospenzarter Mund, die linde Rundkugel des Kinnes heben sich leicht und wellig aus dem Gesicht, ohne die Stille der Flächen zu stören. Mit leisem Klingen des Gefühles begleiten die stillen Wellen der Haare die Linie vom Scheitel zu den Schultern, die rundgefaßten Konturen des Kopfes in leises Schwingen lösend. So gibt das ganze Antlitz den Spiegel einer Seele, die kindlich-unerfahren blieb, der weder dramatisch Erschütterndes noch Profanes je nahe kam, sondern die, in zart behüteter Veilchenstille aufgeblüht, ihre „Ungetrübtheit" in leiser „Selbstherrlichkeit" erlebt. So sehr „aristokratisch" im alten, heute längst verwehten Kindersinne der Menschheit, daß man an Andersens „echte Prinzessin" zu denken gemahnt wird, deren überzarten Körper die kleine, harte Erbse durch hundert Federbetten hindurch im Schlummer quälend störte. —

Ist also diese Gefühls-Gestaltung Lochners typisch für den „hochgotischen" Bildstil, so tritt nun die Frage heran, wie die Gesellschafts-Schicht beschaffen war, die derartige Gefühle als die ihr wertvollsten pflegte.

Nun sind die soziologischen Verhältnisse, innerhalb derer es zur Ausbildung dieser „Stilgefühle" kam, wohl bekannt.

Faßt man „Kultur" gegenüber den biologisch, das heißt zur unmittelbaren Lebenserhaltung unbedingt notwendigen Handlungen der Menschen als die

„übernotwendigen“ geistigen und gefühlsmäßigen Betätigungen einer Gemeinschaft, so gehören in erster Linie die Wissenschaft und die Kunst in diesen Bereich. Nun war etwa seit der Wende vom Jahrhundert elf in das Jahrhundert zwölf die Geistlichkeit, die bis dahin die Führung in beiden Gebieten hatte, vom Rittertum immer mehr aus dem Kunstgebiete verdrängt und auf das wissenschaftliche Gebiet beschränkt worden. Das Rittertum wurde der Träger und Pfleger der Künste, ihm war die kulturelle Führung innerhalb des ästhetischen Bezirkes gegeben. Und dieser Ritterstand, der sich seit dem Jahrhundert elf immer mehr gegen die übrigen „Stände“ abzuschließen begann, bildete die eigentliche „Gesellschaft“ der Zeit. Er war durch die Konsolidierung der inneren politischen Verhältnisse immer mehr aus einem Kriegs- und Raubrittertum zu einem Turnierrittertum geworden. Er lebte auf seinen Schlössern, hielt sich vom Volke fern, und pflegte die „höfische“ Bildung. Der „Minnesang“ gibt das deutlichste Beispiel, denn hier, wie immer, ist der Dichtkunst, als der mit dem Leben am reichsten verbundenen aller Künste, der Primat vor allen anderen gegeben.

Innerhalb dieses abgeschlossenen ritterlichen Bezirkes trat nun jene andauernde Verfeinerung und Kultivierung der Gefühle zu Tage, die wir bei dem Spätling Stephan Lochner konstatiert haben. So wie des Ritterlebens Ernst zum Zeit-vertreibenden Spiel in Turnier, Jagd und Festen geworden war,

so wurde, gleichsam in Inzucht des Gefühles, die gotische Sublimiertheit und Feinheit ausgebildet. Als dünne Kulturschicht über der breiten Menge des Volkes, in sich abgeschlossen und selbstherrlich lebend, wird von der Ritterschicht das einmal angeschlagene Gefühl der „Sehnsucht“ in jeder Beziehung immer feiner sublimiert, immer delikater erstellt, immer mimosenhafter erpflegt.

Nun waren aber seit etwa dem Jahre Eintausend im deutschen Kulturbereiche die Städte der Handwerker und Kaufleute immer zahlreicher, zu hunderten, erblüht. Sie sorgten vorerst für das der Bürger-Gemeinschaft biologisch Notwendige; Kultur aber ist „Übernotwendiges“, das erst gepflegt werden kann, wenn die notwendigen Bedürfnisse gedeckt, und zwar mit ziemlichem „Luxus-Spielraum“ gedeckt sind. Treten dann Kulturfragen an die Gemeinschaft heran, so werden auch hier stets zuerst die Gemeinschafts-Wünsche in Angriff genommen, bevor die Persönlichkeits-Wünsche erblühen. Und diese Gemeinschafts-Wünsche kultureller Art knüpfen wieder stets an die Gemeinschafts-Bedürfnisse an. So kommt es, daß die Baukunst, und hier wieder die Gemeinschaftsbauten, lange vor den persönlicheren Schöpfungen der Bildhauerei und Malerei zur Reife gelangen. So war etwa die künstlerische Ausbildung des griechischen Steintempels, des Gemeinschafts-Gotteshauses, bereits zu einer Zeit vollendet, als die persönlichere Plastik kaum erst in den Kinderschuhen stehen lernte. Und so

griffen die Städte des Mittelalters auch zuerst die künstlerische Ausgestaltung der Gemeinschaftsgebilde an. Sie nahmen der Kirche die Sorge für die Erbauung der großen Dome ab, und erstellten dann mehr minder monumentale Rathäuser als Gemeinschaftshäuser. So trat als Nächstes dann die Architektur-Plastik und die Wandmalerei hervor, noch nicht als selbständig-persönliches Werk, sondern im Dienste der Großbauten. Doch langsam vermehrte sich der Reichtum des Bürgers, und damit trat der Gedanke an persönliche Einzel-Kunstwerke der Malerei und der Plastik in den Kreis seines Strebens. Es ist dabei eine allbekannte Erscheinung, daß „hinaufkommende" Geschlechter, „Parvenü-Familien" sich vorerst enge an die Gestaltungsweise der kulturell übergeordneten Schicht anzulehnen streben. So mag so mancher „aristokratisch-gotische" Altar von Bürgern bestellt und bezahlt worden sein. Und damit es auch im bildkünstlerischen Gebiete zu einer Emanzipation des Bürgertums von der „aristokratischen Weise" kommen konnte, bedurfte es noch einer neuerlichen Kraftvermehrung.

Dieser Anstoß nun kam den Städten und ihren Bürgern von Außen her. Es tritt nämlich etwa mit dem Jahre 1370 eine Änderung im Leben des Ritterstandes ein. Die Ritter, die bisher ohne ernste Friedens-Arbeit auf ihren Schlössern saßen und von einem seit Generationen *ziffernmäßig festgelegten* Zins der freien Bauern lebten, sahen sich durch die all-

mählich eintretende Entwertung des Geldes und die damit gegebene Einengung ihres Lebensmittelspielraumes gezwungen, nach neuen Erwerbsquellen zu suchen. Der einheimische Bauer hatte seine Freiheit bisher zu wahren verstanden, der Städter seine Kraft zu andauernder Verselbständigung benützt. So blieb den Rittern nur der Ausweg über die Grenzen. Und sie wandten sich erobernd nach dem Osten Deutschlands, in die Slavengebiete. Dort legten sie Beschlag auf das eroberte Bauernland, trieben die für ihre Raubgier „überzähligen" Nutznießer von Grund und Boden, behielten nur, was sie als Ackersklaven brauchten, und verursachten so eine starke Abwanderung der nun Heimatlosen in die Städte. Damit aber wurde — wie Franz Oppenheimer nachweist — hier in den Städten ein Markt der Arbeitslosen geschaffen, es begann jene soziologische Struktur, in der „zwei Arbeiter einem Unternehmer nachliefen", und damit wieder wurde der Handwerker und Kaufmann der Städte zu „kapitalistischem" Betriebe verführt. Die Folge war eine immer stärker sich entwickelnde Ungleichheit der Güterverteilung innerhalb der Städte, ein Ansammeln großen Kapitalbesitzes in den Händen einer relativ geringen Schicht von Groß-Kaufleuten und Fabrikanten. Es entstanden reiche Geschlechter kapitalistischer Handelsherren, die Vorfahren der Fugger, Welser, Römer.

Nun vergegenwärtige man sich aber diese junge Schicht, die neuen „Machthaber des Kapitals", die

weit mehr „Besitz“ hatten, als sie je verzehren konnten, deren Spielraum für „Übernotwendiges“ also außerordentlich erweitert war. Unverbrauchte, starkknochige Bürger, breitschultrige Leute ohne „feinere Kultur“ der Gesinnung oder der Lebensführung im Sinne des bisher die Bildgestaltung bestimmenden Schloß-Rittertums. Sie leben ihren Gefühlen jungen Machtrausches, dem Selbstbewußtsein, das eben erworbene Reichtümer geben. Nun sind die Kunstwerke einer Zeit nichts anderes als die Träger für jene Gefühle, die auch im wirklichen Leben der Menschen für diese die wertvollsten, die bereicherndsten sind; und dieses bleiben für naive, nicht kunst-historische Einstellung stets die eigenen, unmittelbaren Lebensgefühle. Damit aber wird es schon von vornherein unmöglich, sich vorzustellen, daß diese „neuen Menschen“, die kapitalistischen Handelsgewinner und „Parvenüs“, für die Dauer an jenen feinst sublimierten „gotischen“ Gefühlen ihr Gefallen hätten finden können, die dem völlig anderen Lebensgefühle und der völlig anderen Lebensführung der früheren Ritterschaft entsprachen. Und bald mußte ja auch der Trotz der Selbstgewordenen, das selbstherrliche Machtgefühl, das ihnen ihr neuer Reichtum gab, diese neuen, starken Männer in eine Auflehnensstimmung gegen das Alte, gegen die von den „hochfahrenden“ Rittern gepflegten Gefühle treiben.

Andererseits ist ja ebenso erklärlich, daß sowohl die Geistlichkeit, die ja vom Grund ihrer Lebens-

orientierung aus konservativ sein muß, wie auch die Ritterschicht, die sich immer noch im Alleinbesitz „wahrer“ Kultur fühlte, der neuen Art widerstrebten. Und sie hatten vorerst auch noch Macht genug, das Eindringen der neuen Art zu hindern.

Nun zeigt sich im geistigen wie im künstlerischen wie im wirtschaftlichen Leben der Menschen immer wieder, daß Widerstand gegen lebendig-organische, stetig-gesunde Fort-Entwicklung entweder das völlige Absterben des unterdrückten Komplexes bewirkt; oder aber, nach einer Periode der Spannungs-Sammlung des Neu-Werdenden hinter den vorgezwungenen Widerständen, zu plötzlichen „Eruptionen“, zur „Revolution“ dieses Neuen führt. Ein Unterdrücken der sozial immer mächtiger werdenden Schichten des neuen städtischen Kapitalismus bis zum völligen Absterben ihrer Bestrebungen erwies sich nun im Beginne des Jahrhunderts vierzehn als unmöglich. So sammelte sich denn hinter der kulturellen Zwingmauer von Geistlichkeit und Rittertum die „neue Sehnsucht“ so lange an, bis sie stark genug war, eruptiv vorzubrechen.

Nun kann man bei Stil-Entwicklungen, die sich *innerhalb Einer* Kulturschicht vollziehen, stets die lückenlos-stetige Überführung des Einen Stiles in den Anderen über die allmähligsten Veränderungen hinweg mit subtiler Genauigkeit verfolgen. Man denke als Beispiel etwa an jene früher besprochene Madonnenreihe von Giorgione bis Tizian. Beim Vorstoßen einer bisher „unteren“ Schicht aber, bei re-

lativ rascher, also „revolutionär“ wirkender *sozio-logischer* Umschichtung tritt auch im Kulturbereiche, hier also im Kunstbezirke, das Phänomen gänzlich „unverbunden“ aufeinander folgender Gefühlsbildungen zutage. Hart gegeneinander, ohne jede Überführung oder Vermittlung, ohne jedes gemeinsame Gefühls-Element stehen dann die Bildungen des „alten“ und des „neuen“ Stiles einander gegenüber.

So brach denn in Deutschland um das Jahr 1430 mit den beiden Malern Hans Multscher und Konrad Witz das neue „Gemeinschaftsgefühl“ der mächtig gewordenen Bürgerschicht, der „neue“ Stil revolutionär gegen alles „Gotische“ vor.

Damit aber wieder wird eine Tatsache wirksam, die noch jeden Kulturfortschritt begleitet hat: die Tatsache, daß es keine „absolute“ Vollkommenheit, also auch keine „absolute“ Schönheit, daß es keinen „Vorzug“ ohne korrelativen „Fehler“ gibt.

Was früher „Kultiviertheit“ und „Sublimiertheit“ der gotischen Bildformung bedeutet hatte, das wies jetzt seine relativen Mängel. Den „neuen Männern“ mußte eine Gestaltung, die so gar nichts von ihrer Urtümlichkeit und Unverbrauchtheit besaß, überfeinert, überkultiviert, kraftlos und leer, degeneriert und schwächlich, „schönlinig“ und ausgebleicht erscheinen. Sie sahen in all dem bloß mehr ein „Spiel“ mit Farben, Linien und Formen, ohne „Ernst“ des Gefühles, ohne jeden Ernst des Erlebens, ohne Stärke der Konzeption. Die gotische

„Reinheit“ und „Keuschheit“, die feine Zierlichkeit und die Unterdrückung alles Leidenschaftlichen mußten auf die neuen Menschen als unerträgliche Schwachheit wirken. Denn von ihrem eigenen Lebensgefühle her war *Kraft* das neue Rufwort geworden. Und sei es selbst brutale Kraft: das Hanebüchene, Rohe, Unkultivierte, selbst das war ihnen lieber, als die „golden-lichte Zartheit“ des langweiligen Minnesanges! Leidenschaft und Kraft, die sie als Neue Menschen selbst besaßen, die wollten sie auch in ihren Bildern spüren! Sie wollten spüren, daß die Bildform ähnlich stand und wuchtete, wie sie selbst den Boden traten, ihre Knochen trugen, ihren Leib und ihre Seele im Leben fühlten!

So steht in Deutschland vorerst Hans Multscher gegen Stephan Lochner, als Zeitgenosse der „Sezessionist“ gegen den „Akademiker“ — so wie in Italien zu gleicher Zeit der Masaccio der „Trinität“ gegen den Fra Angelico des „Paradiesesbildes“ gestanden hatte. Und der frühe Konrad Witz, der Witz der Basler Bilder, tritt Multscher als Genosse zur Seite.

Man vergleiche Lochners „Madonna im Rosenhag“ unmittelbar mit Hans Multschers „Pfingstwunder“ in Berlin. Wo dort in lindem Weiten ein feinst geblümter und bis ins klein-Einzelne beblätterter Rasen- und Blumenteppich und die dünne Fügung einer zierlich klein-gestellten Rosenlaube dem Goldgrund ein Stückchen Welt und Leben abgeschmeichelt haben, da ist es hier, als hätte Multscher mit breitem Messer ein Stück gewichtig dicker Luft sich

aus dem Raum geschnitten. Nur durch die Fenster bleibt noch ein kleines Restchen fernen Goldhintergrundes sichtbar. Breitspurig schiebt Multscher seinen Innenraum ins Bild, ein grob-gewichtig Stück unmittelbaren Erdenlebens, und stopft in fest gepreßter Fülle dreizehn Figuren in das enge Rund. Wie Säcke in zu engem Raume angedrängt sitzt die Gemeinschaft breitester „Bourgeois“ zum Pfingstfest hier zusammen. Vertikal gereckt, aufs äußerste bestrebt, der „gotischen Biegung“ auszuweichen, strecken sich die Leiber senkrecht in die Höhe. Die „halbe“ Bewegung oder Neigung, „Übergangsbewegungen“ werden möglichst vermieden: im Suchen nach den extremen „Grenzfällen“ wird die krasse Zusammenführung vertikaler und horizontaler Richtungen bevorzugt, der Körper in Knie und Hüfte rechtwinklig gebrochen. Ja selbst der Kopf wird — mit Ausnahme einer einzigen Figur links am Rande — entweder strack vertikal aus den Schultern gereckt, oder bei horizontal gestelltem Profil rechtwinklig an den Körper angesetzt, um in abrupten Richtungswechsel zu reißen, wo früher verschleifende Übergänge gepflegt worden waren. Brutal und derb ist alles angefaßt. Die Körper sind ins Sackige verklumpt. Gewänder schlagen sich in breiten Flächen um klobige Figuren. Aus dicken, kurzen Armen wachsen rohe, breite Bürgerhände mit derben Fingern, schlagen brutal zusammen oder heben ihr Gewicht vierschrötig durch die dicke Luft. Die Seelen stoßen ihr Gefühl urtümlich in die Gesten und

Gesichter, in kraß bewegte und verzerrte Bürgerschädel von vollem Rund, von stärkstem Bau, so daß die Knochen massig fühlbar werden. Die Modellierung packt die Flächen an, drängt Nasen, Ohren, Kinn und Lippen auswerfend in den Raum, läßt Seelisches zu ungeschlachtem, unverhaltenem Ausdruck aus den Zügen schreien. Auch die Farben rufen, in breiten Flächen hingestrichen, in lautestem Gehaben: ein grobes Grünblau, Rot und Grün und Gelb, krasse Teilung der Figuren in Rot und Gelb, in Weiß und Rot, brutal und stark. Und als Gegensatz und Trotz gegen die gotische „Aristokratie" wird selbst kraß „Beleidigendes", alles lieblich-lind Gotische „Verhöhnendes" gesucht, wie etwa das groteske Profil des Vordersten zur Rechten, oder der Knochenbau des fliehenden Gesichtkontures des Gegenmannes links.

Nur in der Maria spürt man ein leises Mäßigen des Klanges. So gerade und abrupt sie sitzt, so stämmig ihre Beine über die vertikalen Unterschenkel hin den Boden fassen, so körperlich ihr Becken sich der Bank auf-setzt, so gerade ihre Haltung im Rückgrat und so vierschrötig angeklumpt ihr Kopf auch sind: ein leise Feineres im Bau der beiden Hände und in deren Geste, das Gemilderte des Gesichtsausdruckes, die stiller gesenkten Augen deuten auf eine leise Zaghaftigkeit, die hier den Maler faßte. Und dies ist in allen „revolutionären" Bildern zu allen Zeiten zu bemerken: an der „heiligsten" Figur zögern die „Neuen" am längsten. Denn je

„heiliger", desto „konservativer" wird jeder Komplex empfunden. Wobei hier auch noch die „Frau" als solche dem älteren Gefühle verwandter ist.

Weniges vermag die „Relativität des Werturteils" so klar zu legen wie derartige „revolutionäre" Bildungen. Soll man dies Bild von Multscher „schön" nennen? Man *muß* es tun, wenn man sich auf den Boden der damaligen Gemeinschaft stellt. Denn als „schön" wird ja jenes Gefühl, also jenes Kunstwerk erlebt, das jeweilig das Bewußtsein des Erlebenden bereichert: sei es, daß es direkt einen Zuwachs an seelischem Besitz bringt; sei es, daß es keimhaften Gefühls-Ansatz zu vollem Leben weckt und erhöht. Nun lebte die damalige neue Schicht in ihren Kraftgefühlen mehr minder ungeklärt, und wohl nur darin einig, daß sie sich in „Ekel" von den bis zur Übersättigung genossenen Feingefühlen der blutleer sublimierten „Gotik" abwendete. Fand sich nun ein „Künstler", ein Maler etwa, der, eben auf Grund seiner Eignung zur bildhaften Fassung von Gefühlen, das positiv zu Tage Drängende dieser Menschen, ihre noch halb unerlöste Kraft-Sehnsucht zu deutlicher Gestaltung brachte, und ihnen damit klar „vor Augen stellte", was sie selbst nur dumpf erlebten: so mußte ihnen diese „Erfüllung ihrer selbst" wie ein Hosiannah-Ruf eigenen Daseins und eigenen Wünschens erscheinen. Sie mußten gierig eine Rechtfertigung ihres Sehnens und damit eine Verstärkung und Sicherung, eine „Bereicherung" ihres Seelenlebens dort erfahren, wo sie auf einmal klar

erstellt empfanden, was bisher noch ungesichertes Fühlen des eigenen Bewußtseins gewesen war.

So unverständlich also der Lehre von der „absoluten Kunst“ und von der „ewigen Schönheit“ der krasse Widerspruch zweier Werke, wie Lochners „Madonna im Rosenhag“ und Multschers „Pfingstwunder“ bleiben muß, so eindeutig fügen sich beide der relativistisch eingestellten Betrachtung. Weil damals die stetige und allmähliche Überführung des Einen Gefühles in das andere infolge bewußter Hemmung durch die Oberschicht nicht möglich war, weil also die untere Schicht ihr eigenes Seelenleben entweder ertöten, oder aber, nach Spannungs-Sammlung, revolutionär zu Tage treiben mußte: deshalb stehen hier so krass die beiden ersehnten Gefühle, also die beiden „Schönheiten“ neben- und gegeneinander. Lebt man sich aber einerseits in die „Ritterschicht“ und andererseits in die revolutionär emporstoßende „Bürgerschicht“ ein, schafft man sich einfühlend dort jene Seelenhaltung, der das „Gotische“ entsprach, hier jene, der es ein Abscheu sein mußte: dann bleibt keinerlei Schwierigkeit, nachzuleben, wie jener obersten, überkultivierten „Gesellschaft“ Lochners Madonna, und diesen neuen Menschen Multschers Pfingstwunder gleicherweise und mit gleichem „Rechte“ „schön“ erscheinen mußten. Denn zur „Schönheit“ wird eben das, was eine relativ umgrenzte Gruppe von Menschen jeweilig im Erleben am stärksten gefühlsmäßig bereichert.

Sucht man ein Wort für das Gefühl, das jetzt als neu bereicherndes oder neu zu erlösendes ersehnt wurde, so kann man als Rufwort wählen: leidenschaftliche *Kraft.* Kraft gegen Feinheit, Kraft gegen Überkultur, „Kraft" gegen „Schwäche": Kraft um jeden Preis; und sei es selbst um den der Brutalität! —

Daß Multscher dabei nicht etwa einfach ein krasser „Nichtskönner" war — wie ja nicht nur in der Moderne, sondern zu allen Zeiten, in denen „Kraft" oberstes Ruf-Wort zu neuem Stile wird, Nichts-Könner reichlich mit im Heerbann laufen —, das sieht man, wie immer, im Detail.

Man halte das gotisch-liebliche Marien-Angesicht neben einen der Apostelköpfe, etwa den zur Rechten der Maria oder neben den Profilkopf am rechten Bildrande. Wir sahen ja schon, daß keine Un-Logik darin beruht: stellen wir uns auf den Standpunkt der „neuen Männer" und der „neuen Zeit", so müssen wir *dieselben* Gefühle, die uns im Umkreis gotischen Schaffens und Erlebens so wunderhold und stillbeglückend schienen, nun anders „werten". Denn jene Gefühle sind zwar dieselben geblieben; aber das zweite Beziehungsstück des Werturteils, das zeitliche „Gesamtbewußtsein", auf das wir jene Gefühle beziehen, ist ein völlig anderes geworden. Und damit eben ihr „Wert", der ja bloß in dieser „Beziehung" besteht.

Was im gotischen Bezirke als fein und lieblich, minnesam unberührt und heilig, als zart und still

und Welt- und Schicksals-abgewandt erschien: das wird nun als seelisch flach, hohl im Erleben, leer und „dumm“ gewertet. Nun, wo der Sturm des eben durcheilten „Aufstieges“ das Bewußtsein der neuen Sieger noch bewegt erfüllte, wo die Erfahrung, daß nur Tat und Trotz die neue Bahn eröffnen konnten, noch gar so frisch war: muß jener Sturm der Seele auch aus den Gesichtern toben, wird, wie in den Apostelköpfen, stärkste Verzerrung zum Ausdruck des Seelischen gesucht. Denn für den Nordländer ist ja in erster Linie das Gesicht jenes Stück der Grenze, der „Wand“ zwischen dem Ich und der Welt, auf dem die Antworten sichtbar werden, die der Einzelne dem „Draußen“ und seinem Schicksale gibt. Blieb gotisch-Mariechen still und unbewegt, so leer im Antlitz, wie ihr Leben — und das Leben der Ritter und ihrer Frauen — leer von ernstem Tun und tieferem Ergreifen geblieben war; so reißt nun die innere Leidenschaft im Reagieren auf die Vorgänge der Außenwelt Furchen ins Gesicht der neu Emporgekommenen, stößt Berge durch das Antlitz. Mit unerhörter Sicherheit im rein hand-werklichen des Könnens strömt es durch die Gesichter in breiten Wellenbahnen, hingestrichen aus Meister-Handgelenk verzerren und verziehen sich die Züge zum stärksten Ausdruck seelischen Erlebens. Die Lippen werfen sich, die Augen rollen ruckhaft in die Ecken, die Nase wölbt sich vor, die Stirne „bebt“: allüberall stößt vom Innersten her bewegt-Beseeltes in die Formen, treibt sie

zum jagenden Mitreißen auf. — Ein souveräner Könner weist die Handschrift seines Meistertums.

Man fühle voll die Kraft der Konzeption, die ein derartiges Gebilde zu erstellen wagt, die Mut und unnachgiebige Gewalt genug hat, um so in einer Zeit zu wuchten, die immerhin noch gotischen Geläutes und Geklingelns voll ist. Es ist der breite, noch unverbrauchte Grund einer neuen, starken Schicht, der vom Gemeinschaftsgefühle her dem Einzelnen den Sockel für derartiges Wagen baut. —

Und dennoch: hätte diese Zeit in Deutschland nur diesen Einen Mann, so könnte man versucht sein, jenen italienisch orientierten Kunst-Erlebern Recht zu geben, die sagen, daß dem Norden der „Adel der Gesinnung" fehle. Denn Multscher zeigt doch meist ein Gehaben, das man — mag man es auch von seinem jungen Kraft-Rausch her verstehen — als roh und ungeschlacht, als derb-gewöhnlich zugeben muß. Der verbissene Trotz und die brutale Gewalt bisher „Entrechteter" bricht in ihm los.

Nun haben diese Dezennien aber ein zweites Kraft-Genie in Konrad Witz geboren. Und dieser kann sich nicht nur in der Macht der Fügung seiner Bilder und Figuren, sondern auch im Adel der Gesinnung neben Italien stellen.

Wir wählen eines der Bilder von Konrad Witz aus den dreißiger Jahren; vom Altare, der im Basler Museum bewahrt wird.

Abisai, Sabothai und Benaja bringen dem König David Wasser. Drei Mannen ihrem König. David

steht da, strack vertikal, auf dem stählernen Kegel seines Gewandes. Steil laufen die Falten zur Erde, stemmen sich gleichsam am Boden um, zur standsuchenden Fläche. Aus diesem Kegelgewand wächst auf kurzem, dickem Nacken ein starkknochiger Schädel, von einem Riesenhut umschlossen und bedacht. Die Arme heben sich in stockendem Rucken vor, die Hände weisen ihren breiten Bau. Wie aus Stahl gehämmert liegt das grüne Tuch hinter dem roten Mantel des Königs auf der Bank, mit starkem Saugen die Flächen von Sitz und Lehne fassend.

Das neue Raumgefühl, das „Plastische", ist nur Eine der Konsequenzen des neuen Griffs, der alles umgestaltet, was er faßt. So wie die „Kraft" die Konzeption erfüllte, mußte sie Allem, vom Großen bis ins Kleinste, eine neue Sicherheit des Da-Seins geben. Die klar begrenzte Reliefschicht des Raum-Ganzen, der feste, trittsichere Boden, das rundum-Erfüllende und rund-Umhüllende der stärkeren, atemgemäßeren Luft, die rundraummäßige Modellierung der Körper, der Glieder, der Schädel, der Hände und Finger: alles steht kraftstrotzend und kraftgebend dem gotisch Schwimmenden und Weichen, dem linden Weiten des Raumes dort, dem Luft-Leeren, dem Schmiegsamen der Körper und ihrer weichen Modellierung entgegen. Drum wirkt es hier so fest bewußt und seiner selbst sicher, wie sich der Ritter vor dem König schmetternd aufs Knie fallen läßt, vertikal gestreckt im Körper, in rechtem Winkel das rechte Bein absetzend, senk-

recht den Unterschenkel dagegen stemmend, horizontal die Arme streckend, vertikal wieder den rundgeballten Becher auf die flache Hand gestellt. Hält sich König David noch stockend im Stahlgesteiften seines Gewandes, so ist hier jene beherrschte Lockerung der Glieder und Gelenke erreicht, die von der Brutalität des rohen Kräfterausches zur sicheren Beherrschung eigener Stärke weiterführt.

Der Gipfel dieses Stilgefühles aber ist in der anderen Bildtafel mit den zwei Rittern erreicht. Auf klarer, glatter Bahn des Bodens fassen vier Füße den Grund mit saugenden Sohlen bewußten Stehens und wiegenden Gehens. Der rechte Ritter im grätschenden Spreizen seiner Beine, im starken Bauen des Leibes, im sicheren Griff der linken Hand ans Schwert, im klaren Tragen seines stark modellierten Kopfes ein voll selbstbewußter Mann der neuen Art. Über allem Anderen aber der wiegende Ritter im Harnisch. Man muß dies Setzen der Füße, den fassenden Tritt des linken, den Ab-Stoß des rechten körperlich nachstellen, im eigenen Knochenbau erspüren, um die freie, sichere, in sich gezügelte Schwingung des Leibes auf den federnden Knieen zu erleben. Zurückgelehnt — meßbar an der Vertikalen des Rückenmantels — in wundervoller Statik des Gefühls, den linken Arm auf die stählerne Hüfte auf-gestellt, schwingt er die Glocke dieses Harnisches über den Oberschenkeln, trägt den Oberkörper vom Rückgrat her, läßt den im Helme eingepackten Kopf wie die Kuppel eines Baues tronen.

Vom rein äußeren Ausmaße der kaum einen Quadratmeter großen Gemälde abgesehen, ist hier jene Monumentalität erreicht, die zwar Kraft besitzt und Kraft auch zeigt; die aber andererseits jene „innere Spannung" der Muskeln und Gelenke wahrt, jenes „Mehr-Haben" an Potenzen, als man darstellt, jenes Gezügelte also und innerlich Bezwungene des Kraftgefühles, das das Wirken der „Monumentalität" begründet. Das „Pathos der Distanz" ist hier geschaffen. Jene Stärke, die sich in sich selbst tragen und halten kann, in innerer Spannkraft bleibt, und nicht, wie noch bei Multscher, in überweit ausfahrendem Gehaben ihre Würde und ihren Adel schädigt. —

Das Bild dieses kraft-wiegenden Ritters ist das Bild des neuen Bürgertums. Aus dieser neuen sozialen Schicht kam ihm die Nahrung. Er ist ihr Wappenhalter und Symbol. In neu errungener Freiheit, stark und stolz, trägt er den ersten Block zur „deutschen Renaissance" — hundert Jahre später, als der erste „Bürger-Maler" Giotto den ersten Block zur Befreiung Italiens aus den mittelalterlichen Bindungen der Geistlichkeit und des Rittertums erstellt hatte.

Nun vergegenwärtige man sich das weitere Fortschreiten der soziologischen Situation. Das neu emporgekommene kapitalistische Bürgertum befestigt seine Stellung mehr und mehr: es wird noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts vierzehn —

des fünfzehnten Jahrhunderts — zur siegreich führenden Schicht in den Städten und nimmt damit bald jene Stelle und jene Stellen ein, die vorher die alte „Aristokratie" des Rittertumes inne hatte. Damit nun wieder kann es seine Kampfstellung nach dieser Richtung durchaus aufgeben und ist von jetzt ab — bis auf unsere Tage — politisch nur darauf bedacht, seine Herrschaft zu wahren und zu befestigen.

Der ehemalige zünftige Meister, nun kapitalistischer Unternehmer, tritt damit die Stellung der „Stadtaristokratie" an. Er wird, durch Verleihung des Adels und durch Heirat, immer mehr der bisherigen Oberschicht, die er zum Teil verdrängt hatte, innerlich und äußerlich verwandt. Die Medici in Italien etwa, ursprünglich Apotheker, wurden im Verlaufe weniger Generationen aus kleinen Kaufleuten erst zu großen Handelsherren, dann zu Bankiers, dann zu Fürsten, und schließlich zu Päpsten. Damit aber waren sie nun selbst nach und nach zu „Aristokraten" geworden, und die Zeit der Kämpfe lag weit hinter ihnen.

Mit dem Aufgeben der Kampf-Einstellung müssen sich aber auch die „Gefühle" der nun herrschenden Schicht ändern. Und da wird nun ein Doppeltes wirksam. Erstens zeigen alle Parvenü-Schichten, alle Neu-Reichen und Neu-Großen das Streben, sich nach erst einmal gelungener Sicherung ihrer Machtstellung ihren Vorgängern seelisch anzugleichen. Es gehört zur Psychologie des Parvenüs, daß er bestrebt ist, sein Neulingtum dadurch zu verdecken,

daß er die Alteingesessenen in ihrem Gehaben kopiert. — Und zweitens erweist die Geschichte, daß ein soziales Gebilde stets alle Revolutionen, seien es solche geistiger, künstlerischer oder wirtschaftlicher Natur, durch Teil-Reaktionen zu mildern, dem vorhergehenden Zustand anzugleichen sucht. Die „Stetigkeit der Entwicklung", die eines der obersten Gesetze alles Organischen ist, erzwingt gleichsam nach gewaltsamen Sprüngen stets diese Reaktionen zur Angleichung an die früheren Zustände. Wobei aber diese Reaktionen nur dann gesunde, im inneren Sinne „notwendige" bleiben, wenn sie nicht etwa die Gemeinschaft zum Ausgangspunkte der revolutionären Bewegung zurückzwingen wollen, sondern nur irgendeinen Anschluß an das Frühere zu erlangen streben, um die Stetigkeit der Entwicklung wieder zu gewinnen. —

Auf das Kunstgebiet übertragen wird sich voraussagen lassen, daß die Bildwerke der Generation nach Multscher und Witz, also der Generation etwa zwischen 1460 und 1490, Tendenzen zeigen werden, wieder auf „Gotisches" zurückzugehen. Die Bildwerke der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vierzehn, also die Werke der dritten Generation des fünfzehnten Jahrhunderts, werden eine „Rückkehr" zu gewissen Eigenheiten der Werke der ersten Generation versuchen.

Daß diese Reaktion „gesund" bleiben, also nicht ganz gelingen, nicht zur völligen Wiederherstellung der Gefühlsweise der hohen Gotik führen konnte,

war ja durch die nicht wieder ungeschehen zu machenden sozialen Veränderungen gegeben. Das mittelalterliche Minnesang-Rittertum bestand ja nicht mehr. Und die Lebens-Art der Neu-Reichen war eine durchaus andere geworden.

Es wird sich nun darum handeln, den Bildwerken dieser Zeit, die „Spätgotik“ genannt wird, jene Gefühle abzulesen, die nun, in Teil-Reaktion auf die hohe Gotik hin, die gepflegten Gemeinschaftsgefühle geworden sind. Wobei wir versuchen wollen, zu beobachten, was von den neuen revolutionären Gefühlen bewahrt, und was von den alten gotischen Gefühlsweisen wieder aufgenommen worden ist.

Abb. 25. Martin Schongauer, Deutschland, geb. vor 1450, gest. 1491 / Maria im Hofe, Kupferstich um 1480

Der Hauptmeister der spätgotischen Stilperiode hieß Martin Schongauer. Ein Kupferstich der Maria mit dem Kinde soll uns als Vergleichsbeispiel dienen.

Geht man auf die Maria im „Pfingstwunder“ von Hans Multscher zurück, so wird die neu-alte Gesinnung klar. War dort die Maria nach Bau und Gesinnung vierschrötig und ungeschlacht, saß sie in rechtwinkliger Brechung ihrer starken Glieder breitlastend auf der Steinbank auf, ihren durch das Kopftuch bis zur Schulterbreite beschwerten Kopf mit dem ganzen Oberkörper in Eine Form zusammengeschlossen: so wird hier abermals jenes Fei-

nere, Zierlichere in der Marienfigur lebendig, das wir von dem hochgotischen Geiste her kennen.

Aus dem gebreiteten, aber nicht lastend gebreiteten, sondern in gelockertem Aufliegen ausgespreiteten Gewande hebt sich der Unterkörper Mariens auf. Deutlich durch das Gewand hindurch zu spüren, liegt der rechte Oberschenkel in großem Bogen an der Erde an, hebt sich der linke von ihm ab, nach rechts hin auf. Schon diese Gestaltung allein des Unterkörpers vermag das Gesamtgefühl aufklingen zu machen. Einerseits sind die Formen groß und breit, dem Oberkörper gegenüber von über-großer Bildung. So haben sie etwas von jener „Schwere" der Figuren Multschers, etwas von jener Fülle und Vollgedrängtheit. Und doch wirken sie durchaus anders. Denn in der Art, wie sie ihrer Unterlage nicht voll aufliegen, wie der rechte Oberschenkel — deutlich an seinem Kontur nachfühlbar — über den Boden hin-gelegt ist, sich ihm ferne hält, nicht auf ihm „lastet"; wie das linke Bein aufgesetzt und hoch-gestellt ist, so daß zwischen den beiden Knieen „Luft" bleibt, die Falte von Knie zu Knie eine „Spannung" legt: das ist ganz anders, als jenes volle, breite Sitzen und Lasten der Figuren Multschers, das ist leichter, erleichterter, lockerer im Gefühl. Und wenn aus diesem Unterleib die Hüfte aufsteht, so ist es wieder eine schmale, schlanke Hüfte; und eine schmale Brust; und ein biegsam schlanker Hals unter leise geneigtem Kopf. Und Arme, Gelenke und Finger sind wieder schmal,

„aristokratisch“ geworden; und die Haare dünn und kräuselig; und die Falten über dem Boden haben wieder Beweglichkeit und Feinheit gewonnen.

Will man dies „spätgotische“ Gefühl ganz verstehen, so bedenke man, wie es entstanden: von der feinen, linde-gotischen Mutter und dem breiten brutal-starken Vater stammt dies Gewächs: so hat es die Feinheit und die Dünne von der hohen Gotik; doch diese Feinheit ist keine linde, weiche, milde Feinheit mehr, sondern sie ist durch den Einschlag des neuen Kraft-Stromes der Multscher-Witz-Generation eine strähnige, eine sehnig-gespannte, eine metallisch-gehärtete, eine spröde-klirrende Feinheit geworden!

So führt die Reaktion zum Gotischen zurück; und erreicht es doch nicht ganz. Sie sucht den Anschluß an die Großvätergeneration, kann aber das neue Blut, das sie der Vätergeneration dankt, doch nicht verleugnen. Und so kommt ein eigentümliches, ein völlig ausgesprochenes Misch-Gefühl als Stil zustande, das man nun als feine Härte oder als harte Feinheit fassen kann und muß. —

Wir haben diesmal, um die Rück-Wendung des Gefühles zu Vergangenem vorzubereiten, bei einem Detail begonnen. Man vergesse aber nicht, daß diese Art des Weges eigentlich im Prinzipe falsch ist. Und daß man sich gewöhnen muß, immer vom Ganzen auszugehen und beim Detail erst zu enden.

Dabei bietet dieses Blatt für den Gesamteindruck noch den Vorteil, daß es als Kupferstich, also als

Schwarz-Weiß-Blatt entstanden ist, das Original also — bis auf die Größe — in voller Treue durch die Reproduktion wiedergegeben wird. Bei allen übrigen bisherigen Bildbeispielen fehlte in der Reproduktion ja ein wesentliches Element: die Farbe des Originales. Und wenn wir die Farbe stets nur bei jenen Bildern erwähnen und besprechen, die im Berliner Museum hängen, so liegt der Grund in der außerordentlichen Armut der sprachlichen Farben-Bezeichnungen gegenüber dem unübersehbaren Reichtum der wirklichen Farben-Nuancen. — Während also bei den Bildern des Berliner Museums den meisten Lesern wohl ein Nacherleben der Farben vor den Originalen möglich wird, würde jede bloß sprachliche Beschreibung der Farbenhaltung eines Bildes bloß zu falschen Vorstellungen anregen, niemals aber das Gefühl des wirklichen Erlebnisses vermitteln können.

Man fasse also nun dieses Schongauer-Blatt im Ganzen, und vorerst gerade seiner „farblichen" Haltung nach in Blick und Gefühl. Denn das „Schwarz" ist für den Maler nicht etwa die „Negation" einer Farbe, sondern durchaus in gleicher Weise ein positives Farb-Erlebnis, wie rot oder grün. — Schon die Schwarz-Weiß-Verteilung des Blattes hat etwas Klirrendes, knatternd-Vielgeteiltes. Vor dem hellen Weiß von Hofmauer und Himmel stehen die scharfen Kontraste der dunklen Linien und Ecken und Flächen. Vom rein Sinnlichen des bloßen Augeneindrucks her kommt so bereits etwas Spitzes,

Klirrendes, Geschärftes ins Gefühl. Die Dunkelheiten sammeln sich in der Figur, die luftig-licht, von dünnster, hellster, kühlster Luft allseits umspielt, zu Boden sitzt. Das knittrig-vielteilige Gewand breitet seine Fläche kühl haftend über den nackten Boden, gibt in seinen Falten ein zuckendeckiges Gefüge. Die Faltenstückchen wechseln in kleinsten, tippenden Schritten andauernd ihre Richtung, fahren hin und her, vor und zurück, stets in Winkeln gebrochen, niemals in kontinuierlicher Führung die Richtungen verschleifend. So kommt jenes sparrig-Gesperrte, Scharfe und doch Feine ins Gefühl, das wir oben als das Misch-Produkt aus der weichen Feinheit der hohen Gotik und der breiten Härte des Stiles der Multscher- und Witz-Zeit erkannt haben. Und dies ganz eigene Gefühl bleibt dem Ganzen. Man fühlt, wie sich Maria im leisen Ruck eines zäheren Rückgrates aus dem Faltenneste hebt, wie sie, wenn auch biegsam, so doch sehnig aufsteigt. Das gleiche Gefühl, das des Faltennetzes Ameisengewimmel um ihren Leib herum bildete, modelliert auch die Faltenzüge auf ihrem Leib, führt die kleinen Wellungen ihrer Haare. Der Arm wird „gotisch“, aber steif und sehnig dabei, das Handgelenk, die Finger werden dünn und lang, so wie bei Stephan Lochner, und doch so anders, ganz hart und spröde bei aller ihrer Feinheit und Dünne. Denn die weiche Feinheit wurde zur metallischen Dürre: wie aus Silberblech getrieben wirkt das Christuskind im leicht „Gesperrten“ seiner Gesten.

Es liegt steil und locker in der Schooßgrube der Maria, sein Strahlenkranz sticht wie mit spitzen Metallfäden in die Luft. Der Baum neben der Maria treibt einen dünnen, nervig gebogenen Stamm vor blitzendweißer Mauer auf, „dreht" sich gleichsam in die Höhe, in leiser Schraubenlinie, und strahlt seine dürren Äste knitternd in die Luft. Dürr ist er, eben um bis ins letzte Detail hinein jenes Gefühl des Dünnen und doch Harten, des Gespannt-Gestreckten, des metallisch Elastischen zu geben, das „Spätgotik" heißt. Wie der Blick dann in die letzte Weite des Hofes sticht, über den scharfen Grat der Mauer in die leere, kühle Luft hinausgeht: so faßt er das Ganze nochmals im Herbe-Kühlen, im Dünn-Gespannten, im silbern Klingenden und Scharfen des Gefühles zusammen. Mit gespanntem Handgelenk, mit gestrafften Sehnen der Finger und des Armes ist dieses Blatt „gestochen", in herbes, zähes, kühles Metall ein-gegraben, ein-graviert. —

Man wird sich, jenseits aller individuellen Unterschiede, der allgemeinen Gefühls-Ähnlichkeit mit dem Bronze-David des Verrocchio erinnern. Der Zeit-Stil des Nordens wie der des Südens waren in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vierzehn, des Quattrocento, im Kerne gleicher Art. Mußten gleichen Kernes sein, da sie aus ähnlichen soziologischen Verhältnissen erwachsen waren. Doch da wir hier nur die allgemeine Methode der Bild-Betrachtung, der Gefühls-Erlösung besprechen, haben wir uns dort wie hier stets nur darum bemüht,

die Gefühle an sich möglichst vollständig aus den Bildwerken zu lesen, ohne daran zu gehen, dabei das individuelle Gut vom allgemeinen Zeitstile zu sondern. Würde man dagegen nicht rein methodisch, sondern auch historisch-geographisch verfahren, so ließen sich vom großen allgemeinen Zeitstil stets kleiner werdende Gebiete abgrenzen, die nun, auf der breiten Stilbasis Europas, zuerst das spezifisch Italienische vom spezifisch Nordischen, weiterhin dann, den Kreis stetig verengend, das Landschaftliche, das Provinziale, das Städtische, bis zum Persönlichen hin aus dem gemeinsamen Zeitgefühle aussondern würden. —

Blickt man die Reihe der drei Madonnen nun zurück: Lochner — Multscher — Schongauer: so erkennt man den Wandel dreier „Stile". Von der weichen Feinheit der Hochgotik — zur harten Kraft der Deutschen Proto-Renaissance — und einen halben Schritt zurück zur harten Feinheit der Spätgotik: die „Feinheit" aus dem ersten Stil; die „Härte" aus dem zweiten Stil: so eint sich Fortschritt mit Rückschritt. — Die nächste Generation, die Generation Dürers, Holbeins und Grünewalds war es dann, die in neuerlichem Kraft-Aufschwunge die Renaissance des neuen Bürgertums zum endgültigen Siege über das Gefühl der ritterlichen Gotik führte. —

Haben wir bisher fast durchaus Kontrast-Paare oder Entwicklungsreihen gebracht, um, eben durch den „Vergleich“, das Gefühl zu schulen, so sollen die letzten fünf Bildwerke für sich stehen. Wir wollen ihnen ohne jede Vergleichs-Hilfe gegenübertreten, und sehen, ob sie dem bereiten und vorbereiteten Gefühle nicht auch ohne jede Hilfe von anderer Seite her ihr Wesen, ihre Seele weisen.

Abb. 26. Geertgen von Sanct Johann, Niederlande, geb. um 1470, gest. um 1500 / Johannes auf Patmos, um 1490 / Berlin.

Von Geertgen tot Sint Jans, einem der Hauptmeister der altholländischen Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vierzehn, wissen wir sehr wenig. Nur, daß er in Haarlem als Laienbruder bei den Johannitern gelebt hat — daher sein Beiname — und bereits im Alter von achtundzwanzig Jahren um das Jahr 1500 gestorben ist. —

„Ich Johannes, der auch euer Bruder an der Trübsal ist — war in der Insel, die da heißt Patmos, um des Wortes Gottes willen . . .“

In lieblichstem Gelände sitzt der Mann. Die mittelalterliche Kirche hatte jahrhundertelang den Menschen gepredigt, daß diese Erde böse, daß diese Welt des Teufels und der Sünde voll sei. Sie spannte die Seelen der durch Entrechtung, durch Kriege und durch anderen Menschenwahnwitz Gepeinigten aufs Paradies, auf die Entschädigung in einem ersehnten Jenseits. Und diese Sehnsucht

mußte um so tiefer wurzeln, je schlechter diese Welt erschien.

Es war im Anfange des Jahrhunderts zwölf, als Franziskus begann, die Weltfreude für die Kirche wieder zu gewinnen, indem er die Täler und die Berge, die Blumen und die Bäume, die Vögel und alle anderen lieben Tiere dieser Erde als Werke und als Kinder Gottes pries.

Und um die Mitte des Jahrhunderts dreizehn wagte es endlich ein Dichter, Petrarca, wieder von der Schönheit dieser Welt zu singen. Er war, so viel wir wissen, der Erste, der nach der Zertrümmerung der blühenden Kultur der Spätantike durch die nordischen Barbarenschaaren der Völkerwanderung wieder einmal einen Berg bestieg, nicht um „Gott zu suchen“, sondern um sich an der Schönheit dieser Welt zu freuen.

Die nomadischen Horden des Nordens aber, die zu den Zeiten der Völkerwanderung noch rohes Fleisch aßen und ohne feste Wohnsitze waren — wie sehr mußten sie doch einem späten Römer als „niedere Rasse“, als „minderbegabtes Naturvolk“ erscheinen! — begannen langsam, sich zu zivilisieren. Sie erbauten sich nach und nach ihre eigene Kultur, vorerst noch mit Hilfe der Reste der Antike, doch vom Jahre 1000 ab stetig immer selbständiger werdend. —

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vierzehn nun, in jener Zeit, aus der wir eben als deutsches

Beispiel die „Madonna im Hofe“ von Schongauer kennen gelernt haben, lebte in den nördlichen Niederlanden Geertgen. Die Augen der neuen „bürgerlichen“ Menschen standen der Welt damals bereits offen. Sie sahen bereits die Schönheit dieser Erde im Gewande ihrer Vegetation, in der Fülle ihres Lebens. Und diese Freude an der Natur war eine so neue, eine so frische und beglückend-bereichernde Freude, daß allenthalben die Maler versuchten, auch festzuhalten, was ihre Augen sahen und fanden. Wie außerordentlich dieser neue Rausch zur Welt gewirkt haben muß, der im Norden erst mit der Generation der Multscher und Witz, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts vierzehn einsetzte, ist heute, wo uns allen die Natur von Jugend auf gesicherter Besitz der Seele ist, kaum mehr ganz vorstellbar. Man muß sich hineinzufühlen versuchen, was es für die damaligen Menschen bedeutet haben mag, als sie zum erstenmale wieder seit mehr als tausend Jahren, wie ein Caspar Hauser, der nach Jahrhunderten aus seinem Grabe stiege, die Seelen öffneten, die Augen weit der Welt erschlossen und hunderte und aberhunderte von Dingen sahen und entdeckten, die Blumen und die Bäume, die Wiesen und die Bäche, die Hügel mit ihren Waldtälern und den Himmel mit seinen Wolken, alle die vielen lieben Tiere der Luft, der Erde und des Wassers. Mag die naturwahre Darstellung reichgegliederter Gefilde im Anfang auch noch Schwierigkeiten bereiten, mag etwa hier in diesem Bilde Geertgens der Vorder-

grund der Landschaft noch etwas „Aufsicht“ zeigen, also aus dem Bilde „abfallen“, im Mittelgrunde noch jenen „Knick“ in die gelagerte Fläche hinein bringen, der das völlig einheitliche „Hinbreiten“ vom Vordergrunde her bis in die weite Ferne hin noch etwas hindert: die Innigkeit der ganzen Schau ist doch so warm, so tief, so innerlich ergriffen, daß derlei technisch noch ungelöstes Restgut nicht stören kann.

In einem weiten, weiten Wiesentale also sitzt der Prophet. Und nun gilt es, „intim“ zu sehen. Das heißt, nicht wie etwa bei einer der großen italienischen Madonnen den „Abstand“ zu wahren, das „Pathos der Distanz“ zu fühlen, aus der wie hinter einer Rampe und über weiteren Abstand hinweg die Monumentalität der Werke wie eine große Arie zu uns herübertönt; sondern es gilt, ganz nahe, ganz innig-nahe und intim zu erleben, indem man sich selbst gleichsam in das Rahmenbild hineinbegibt. Denn das Wesen des intimen Bildes ist es, daß es keine Trennung zwischen sich und dem Erlebenden gestattet, sondern daß es auffordert und fordert, in sein kleines, enges Reich „mit einzugehen“. So muß man hier in dieses kleine, ganz intime Kammerbild, das zwei Handspannen hoch ist, wirklich auch „eingehen“. Man muß die Füße auf diesen Rasenboden setzen, man muß, die Hügel auf und ab und auf und ab und auf und ab, mit engen Schritten in diese Landschaft wandern, in dieser Landschaft wandern. Man muß die Luft des Wiesengrundes

atmen, in ihr spazieren. Ganz hinten steht der Wald, die Bäume breiten ihre grünen Kronen vor der blauen Ferne unter dem blauen Himmel. Sie stehen enger hier beisammen, weiten dort den Raum zu kleinen Lichtungen. Und wie der Name sagt, so muß man tun: man muß mit dem leichten Auflichten der Tönung unter die Baumkronen kriechen, sich dort über still umhegte Waldwiesen breiten, muß mit dem Hirsch dort links hinten seine Gräser suchen, muß mit jedem dieser großen, vollen Bäume seine Krone ins Dichte breiten, die Blätterbüschel aneinanderschließen, dies Reich der Erde mit der Seele suchen. Man muß den Waldteich finden, mit den Vögeln an seinem Rande stehen, das Blumenbüschel sein, das in ihm aufwächst. Dann steht auf Wiesenboden ein einzelner junger Baum still in die Luft, hält seine Blätterzweige in die Sonne, und wächst. Die Tiere muß man suchen, die Vögel, Hasen, Rehe — im ganzen zweiunddreißig Tiere hat Geertgen hier in diesem kleinen Bilde liebgekost — und bis zur einzeln still aufstehenden Blume des Vordergrundes, bis zum Blütlein unten ganz am Rande, bis zu jedem verspielten Grashalm schlägt das Herz.

Und mitten inne sitzt ein Mensch. In brauner Kutte, mit blauem Mantel sitzt er da auf dem braungrünen Boden unter dem blauen Himmel. Er denkt, und denkt, und denkt. Er grübelt über den, der kommen wird, und grübelt sich in sich zusammen und rollt sich ein.

Ganz innig wird er, ganz in sich versonnen und versponnen, ganz in sich ein-gekehrt, in sich gedreht. So recht, wie man im Norden sitzt und denkt. Nicht „formale Schönheit“ wird hier Ziel, nicht „Ausgeglichenheit“ und „Harmonie“. Sondern intensivster Ausdruck intensivsten in sich Zusammengekommenseins. So stützt sich schwer und an dem Rätsel fast verzweifelnd der Kopf zum Knie, verkriecht sich gleichsam in die breite flache Höhlung seiner Hand. Die Linke nimmt ein Stück des Mantels mit heran und schließt damit das Nest, in dem die Seele brütet. Die Augen sperren sich in ziellosem Schauen auf, die Augenbrauen heben sich im Staunen vor dem inneren Gesicht, der Mund preßt sich in leiser Herbigkeit und zieht die Winkel nach unten, in fast traurig leisem Verzweifeln über dies Schicksalsvolle nächster Zukunft. Und so sehr kehrt sich die Seele in sich selbst zurück, in sich hinein, daß ihr der ganze Körper in seiner Krümmung folgt, daß auch die Füße noch sich zueinander kehren, „nach Innen“ sehen. So ist es wie ein dichter Knäuel, den diese Seele spinnt, in sich zusammenwickelt; wie die Spirale einer Uhr spannt sich das Herz in sich hinein, zum Zentrum hin, wird immer wärmer, immer heißer, hin zu ihrem denkenden, staunenden, grübelnden Kern. —

Nur im Norden, nur in kleinen, engen Stuben mit nahen Wänden und niedriger Decke kann diese intime Wärme der Form erwachsen. Wo schon von der frühesten Kindheit an der enge Raum die Gesten

hemmt — man hole Michelangelo und *seinen* Denker Jeremias von der sixtinischen Decke zum Vergleich herbei, mit seinen großen, weiten, ausladendariosen Gesten! Den Nordländer aber, der nicht draußen in der freien Sonne lebt, sondern den sein geographisches Milieu seit jeher und von Jugend auf in die ihn knapp umschließende Kammer zwingt, den zwingt eben diese Enge, das stärkste Innere in minimaler Geste nach außen hin ganz konzentriert zu geben. Wie in der knappen, engen Führung nordischer Kammermusik die Stimmen ineinandergehen und sich auf engstem Raum verschränken. —

Und hier wieder wird auch Gelegenheit, dem Märchen von der „Einen“ Schönheit nachzusinnen. Es ist noch gar nicht lange her, kaum eine Generation von kurzen dreißig Jahren, da bezeichnete man Bilder, wie dieses hier von Geertgen, als „häßlich“. Man maß die Formen an der „klassischen“ Antike, man glaubte, daß „Schönheit“ und „Ausgeglichenheit“ identisch wären, daß ein Kopf, eine Hand, ein Fuß, eine Geste oder eine Haltung nur „schön“ wären, wenn sie dem Ideal der reinen Rundung, der Linienführung wie etwa bei Raffaels Madonnen entsprächen. — Heute aber weiß man, daß das nicht wahr ist, daß es nicht wahr sein kann. Denn wenn dem so wäre, wie wenig „schöne Natur“ gäbe es! Zwar findet man im Süden, etwa in der Gestaltung einer Pinie, diese formgerundete,

ausgeglichene Schönheit auch in der Natur. Aber unsere nordische Natur, die zwingt das Große und das Kleine in ganz andere Formen! Da windet sich der Stamm der Eiche in knorrigen Spiralen aufwärts, da treibt er seine Äste verwirrend durcheinander. Denn die Gebilde der Natur wachsen hier nicht wie im Süden bei stetigem äußeren Klima in Formen innerer Ausgeglichenheit, sondern das unstetig und kontrastreich Wechselnde der Jahreszeiten zwingt sie in die äußeren Krümmungen des inneren Kampfes und in die Verwirrtheiten und Versponnenheiten wechselnd zerzauster Formen. Und wer sich auch einmal nur als Kind die Nase an der Fensterscheibe plattgedrückt hat, um mit tiefLerstaunten Augen und voll durchschüttertem Herzen in ein dichtes, wildes Schneegestöber hinauszusehen, wer sich diesen tiefen Erschütterungs-Eindruck von seiner Kindheit her bewahrt hat und die innerliche Bereicherung, die er durch ihn erfahren, nicht vergessen hat: der kann niemals mehr der Irrlehre verfallen, daß nur das „Klare" auch „schön" sein könne. *Auch* das Klare, groß Erbaute, wohl Gerundete und harmonievoll Gleich-Gestaltete ist schön! Doch auch der wirre, dichte Sternenhimmel, auch durcheinanderjagende Wolken, auch sturmgepeitschtes Meer. Denn wir wissen heute, daß alles das „schön" ist, so genannt werden muß, was seelisch bereichert. So in der Natur, wie in der Kunst. Und da Eckigkeit und charakteristische Verkrümmung, da innige Pressung und hüllenlose Seelenform

gerade zu den stärksten inneren Erschütterungen und Bereicherungen führen können, werden diese Formungen, wird dies Bild von Geertgen gerade Dem besonders schön sein, der die scheinbare „Häßlichkeit“ des Gebildes als Ausdruck tiefsten menschlichen Gefühles zu lesen und zu erleben gelernt hat. Ist einem Menschen so erstaunt, so rätselvoll durchschüttert, so vergraben und in sich versponnen zu Mute, und hat er zu dieser Seltenheit des inneren Erlebens auch noch die Fähigkeit bekommen, es auch zu formen, es in all seiner seeligen Verquältheit und in seinem hoffenden Erstaunen so unmittelbar, so blutwarm und ertrieben zu gestalten: so ist er ein Bereiter tiefster Erlebnisse auch für den Andern, also ein Künstler, wie man ihn ersehnt.

Abb. 27. Albrecht Altdorfer, Deutschland, geb. vor 1480, gest. 1538 / Heilige Nacht, 1515 / Berlin.

Wieso es zu jener Ansicht von der Existenz nur „Einer“ Schönheit kam? und wieso als diese Eine gerade die „klassische“ Form ausgerufen wurde?

Vorerst sind es historische Tatsachen, die den Norden — und hier im besonderen Deutschland — mit klassischen Überlieferungen schwer belasten. Die Antike stand schon in den Zeiten Karls des Großen in hohem Ansehen; denn sie war es, die dem Norden den Weg zu höherer Kultur wies und mit ihrer Hilfe wagte er auch seine ersten künstlerischen Schritte. Und immer wieder war es im Laufe der folgenden Jahrhunderte Italien, das dem

Norden als das hohe Land der Kunst erschien; nicht stets zu seinem Glück. Und auch heute noch steht die „Klassische Antike“ bei Vielen in dem besonderen Rufe der Unübertrefflichkeit und der „ewigen“ Geltung.

Zweitens aber herrschte der grundlose Glaube, es könne nur Eine Schönheit geben, weil es ja auch nur Eine Wahrheit gibt. Da man noch nicht erkannt hatte, daß keineswegs regelrechte „Symmetrie“ das Wesen dieser Welt beherrscht, glaubte man, von vornherein annehmen zu können, daß es im Reiche der Kunst genau so sein *müsse,* wie im Reiche der Wissenschaft, und fragte gar nicht danach, ob denn diese Voraussetzung auch stimme. Sondern man nahm sie unüberlegt als gegeben an und richtete sein Bemühen nur darauf, festzustellen, *was* denn nun eigentlich das Kennzeichen des Einen gültigen „Schönen“ sei, das man dem „Wahren“ als Pendant gegenüberzustellen gedachte.

So kam man zu den verschiedensten Behauptungen. Doch die lebendige Kunst negierte in Werken, die man unmittelbar als schön erlebte, nur allzuhäufig alle aufgestellten Merkmale, alle postulierten „Kriterien“ des Schönen, und ging ihre heißen Wege unbekümmert um die gesetzmäßigen „Forderungen“, um die „Normen“ der Ästhetik. —

Das ausschlaggebende Merkmal nun, das Kriterium aller Schönheit in den bildenden Künsten, das man in den letzten Jahrzehnten am häufigsten behauptet und am eindringlichsten verfochten hat —

der Ästhetiker Conrad Fiedler, der Maler Hans von Mareés, der Bildhauer Adolf Hildebrandt und der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin waren seine Hauptpropagatoren —, war die Forderung nach „Klarheit“. Das Auge, so argumentierte man, ist zum Sehen da. Es muß also zu um so eindringlicherem „Sehen“ kommen können, und damit muß die Seele eine um so größere „ästhetische Lust“ empfinden: je klarer, je über-schaubarer das Werk ist, je „sicherer“ der Blick des Genießenden geleitet und geführt wird. Daraus ergab sich dann jene Einstellung, die alles „Unklare“ im Kunstwerke als „häßlich“ ablehnte und die klare, reine Schaubarkeit der griechischen Antike, der italienischen Renaissance und gewisser moderner akademischer Strömungen als einziges Heil der Bildkunst ausrief.

Die moderne unvoreingenommene Wissenschaft der Psychologie hat diese Lehre als Irrlehre erwiesen. Denn durch sie würde nicht nur die reichste Kunstübung vieler Jahrhunderte gänzlich willkürlich als „schlecht“ abgelehnt, man würde nicht nur den vergangenen Generationen dieser Jahrhunderte, die an ihren Kunstwerken die tiefsten Erschütterungen erfahren haben, die Echtheit ihrer Gefühlserlebnisse abstreiten; sondern auch von der Einstellung des lebenden Menschen aus ist jene Behauptung in ihrer Einseitigkeit und Engherzigkeit nicht haltbar. Sie nimmt nämlich *Eine* der vielen Möglichkeiten, zu positiven ästhetischen Erlebnissen zu kommen, aus dem Verbande aller anderen her-

aus und spricht ihr, die unter bestimmten Umständen tatsächlich die jeweils mit Inbrunst gesuchte war, das „Gottesgnadentum“ der einzigen Schönheit zu. Nun ist aber die Wissenschaft nicht dazu da, um unter der Drohung der Exkommunikation den Tatsachen Gewalt anzutun, ihnen Gesetze, „Normen“ aufzuzwingen; sondern die jeweiligen „Gesetze“ liegen in diesen Tatsachen selbst, und höchster Ruhm der Wissenschaft ist es, diese „Tatsachen-Gesetze“, diese Wirklichkeiten unvoreingenommen zu beobachten und zu beschreiben.

Und diese Tatsachen der Erfahrung erweisen nun, daß im Laufe der Menschheitsgeschichte jeweilig völlig verschiedene Gefühle als die „schönsten“ galten. Wir selbst haben ja bereits an den wenigen Beispielen dieses Buches die verschiedensten Arten von Gefühlen kennen gelernt und ästhetisch erlebt. Man lasse sich also nicht durch jene vorerwähnte falsche Behauptung, daß nur Klar-Sehen auch Schön-Sehen zur Folge haben könne, die Wege versperren, die, vorbei an allem klassisch Klaren, auf die reichsten Seelenweiden führen. Wir wollen jene Behauptung nicht etwa an sich bekämpfen; denn für einen kleinen Teilbezirk des historischen Kunstschaffens gilt sie ja. Sondern wir wollen nur das Schiefe ihrer Ausweitung erweisen, das ihr für alle Zeiten und für alle Länder, und sei es auch nur des abendländischen Kulturkreises, Geltung erzwingen will: auf daß sie nicht mehr, wie so häufig in den vergangenen Jahrzehnten, so Manchem die Unbe-

fangenheit und Frische seines Kunstgenusses schädige.

Und wir denken, daß wir diesen Nachweis, ohne jede Polemik, am eindringlichsten so führen können, daß wir dem schauenden Leser ein Bild vorlegen, das zu den „Unsichtigsten“ der großen deutschen Renaissancemalerei gehört — und dabei eines ihrer innigsten, tiefsten, „schönsten“ Werke ist.

Ein Bild aus derselben Seelensphäre, wie der Johannes Geertgens, und auch nur zwei Spannen klein. Eine Geburt des Christuskindes, in der Stimmung eines kleinen, intimen Weihnachtsbildes.

Ganz dicht und voll. Man kriecht hinein, wie eine Ameise in ihren Bau. „Ich bin Kurzer, du bist Langer / Also stehen auf dem Anger / Bluomen unde Gras.“ Durcheinandergewirrt, wie ein verwuschelter Kinderkopf. Und jedes Hälmchen ist mit einem Licht liebkost, jedes Blütlein trägt sein lichtenes Hütlein. Man kriecht zum Mauerwerk, und jeder Stein ist rosig angefärbt, und jede Fuge glänzt im Lichtschein auf, der von dem großen runden Ball des Heilssternes am Himmel kommt, und jedem kleinsten Stückchen Welt ein Scheinchen zuwirft, daß es wie kurz erfreut aufleuchtet. Man kriecht die Ecken und Winkel aus, kommt links über die Schwelle an dem Ochs vorbei, kriecht durch die kleine Tür hinaus ins Feld, kommt auf den Weg und trifft dort einen Hirten, ein zweiter kleinerer sitzt links am Wegrand, vor einem hohen Strudel-

baum, und über ihm fällt durch den lichten, roten Schein ein Engelein vom Himmel, als hätte ihn Gottvater wie einen Kinderball geworfen, das Heil des Kindes diesen Kindern dieser Welt zu künden. Rechts oben singen drei Pausbackengel vor dem grün-blauen Himmel aus einem Gesangbuch Hosiannahverse, zeigen mit Fingern drauf, schlagen die kleinen Flügel, im Kräuselspiele ihrer Wickelbänder, die leise jauchzend um sie schlagen. Dann kommt gar viel Gemäuer, Sparrenwerk, so warm intim verfallen, allüberall bewachsen und beblüht, und hundert feine kleine Reize trifft das Auge. Dann schließlich findet man den Märchenkern. In die dunkle Ecke einer Wand gedrückt, kniet vor dem roten Joseph blau Mariechen, und vor ihr wiegen und schaukeln drei Engel aus derselben pausbäckigen Familie das kleine Christusknäblein in seiner Windel. Es liegt sturzab den Kopf nach unten, die Beinchen in die Höhe, und freut sich diebisch des Geschaukels. Während Mariechen ihre Arme orientalisch steif und feierlich über der Brust kreuzt, der alte Joseph seine Kerze hütet, der liebe Esel ihm ganz nah den Rücken wärmt, und, den Kopf an seiner Seite vorgedrängt, mit frommem Blick hinunter zu den Englein und zu der Windelwiege starrt und staunt.

Vergebliches Bemühen wäre es, jedem verliebten Strich, jedem getönten Farbfleck, jedem beseelten Eckchen und Winkelchen des kleinen Bildes hier nachgehen zu wollen. So wie in eine Wiese dicht

mit Blumen der Blick bloß eintauchen, hier und dort zwei Augen voll nehmen kann, überall aber, wohin er trifft, immer wieder die dichteste Fülle findet: so intensiv ins Dichteste belebt ist dieses Bild. Mit einer stillen, lyrisch runden Wärme gemalt, daß man die unerhörte Liebe zu versponnenstem nordischem Gewächs aus jedem Pünktchen leuchten sieht. Man tauche seine Augen ein; wenn hier auch die Farben fehlen, so nehme man das Licht und Dunkel an ihrer statt. Man koste mit den Augen die vielfache Schattierung und Erhellung, die dunkeln Gruben, die halbdurchschimmerten Schatten, die leuchtenden Flächen und die blitzenden Linien und Pünktchen. Immer wieder ist es die Verliebtheit selbst ins Kleinste, das nordisch-Kammermusikalische, das die Motive durcheinanderführt, sie aneinanderdrängend sich umarmen läßt, jedem sein Stimmchen gibt, und doch im ganzen, prächtigen Ensemble den Einklang findet. Und man versäume ja nicht, im Abschiednehmen noch einmal wirklich das Gesamte zu umfassen, alle Einzelelemente des reichen Baus zur Warmfamilie der Großform vom Inneren her zu einen. Nicht in nebeneinander gestellter „Addition" der Einzelheiten; sondern in jener inneren „Gestalt" des Ganzen, in der sich alles aufeinander abstellt, aufeinander bezieht, zu einem innerlich Verbundenen zusammenschießt. So wie es auch der Maler beim Schaffen tat. Denn wenn er auch einen Pinselstrich *nach* dem anderen setzte, so ist das doch für ihn so, als würfe seine Phantasie

projektionsartig das farbige Bild, für fremde Augen noch unsichtbar, als zeugenden Urgrund auf die noch leere Tafel, wo er dann nur nach-zumalen braucht, was im „inneren Gesichte“ fertig vor ihm steht. So mögen wir auch im Erleben des Fertigen zuweilen ein Nacheinander pflegen, das jedes Kleindetail für sich sieht und genießt. Doch niemals würden wir im Kunstgenuß dem inneren Gehalt der Konzeption gerecht, wenn wir den Schaffensweg verfehlten: erst einmal das Gesamte in den Blick und das Gefühl zu nehmen; dann, den Gesichts-Kreis stets verengend, bis ins Kleindetail zu dringen; um schließlich, durch all das Kleingesehene bereichert und gefüllt, wieder zum Großen, zum Gesamtblick zurückzukehren, um bei dem Ganz-Gefühl zu enden. —

Abb. 28. Gerard Terborch, Holland, geb. 1617, gest. 1681 / Väterliche Ermahnung, um 1655 / Berlin.

Wenn auch immer wieder — besonders nach den Ergebnissen der neueren psychologischen Forschungen — aufs stärkste betont werden muß, daß ein Kunstwerk nicht „zerteilt“ werden kann, ohne daß seine innere „Struktur“, sein Wesens-Zusammenhalt dadurch zerrissen wird; so kann andererseits doch, sowie man sich dieser Tatsache ernst bewußt bleibt, zu Zwecken der verstandesmäßigen Einsicht eben in die inneren Zusammenhänge Gemeinsames verschiedener Kunstwerke im „Gedankenexperiment“ in Gruppen zusammengefaßt, Einheitliches des Einzelkunstwerkes bei diesem Ver-

fahren also „zerschnitten“ werden. Denn ohne derartige Analysen würde die Wissenschaft ihren Zweck verfehlen, Verständnis komplizierterer Gegebenheiten zu vermitteln. So wird es etwa für die Einsicht in die künstlerischen Tatbestände sehr fruchtbar, sich klar zu machen, daß sich *drei Elementengruppen* in jedem Bildwerk einen: die Farben, die sachlichen Inhalte, und die Formen bilden zusammen das „Strukturgefüge“ des Bildkunstwerkes, in innigster Verbundenheit und innerer Beziehung aufeinander.

Nun ist es teils eine Stil-Frage, also eine Frage der Einstellung größerer geschlossener Kulturgruppen in verschiedenen Zeiten, teils eine individuelle Angelegenheit der einzelnen Künstlerpersönlichkeit, ob die drei genannten Bildelemente gleich verteilte Rollen im Konzeptionsprozesse, also dann auch im fertigen Kunstwerk spielen, oder ob die Zeit oder der Künstler das Schwergewicht mehr auf zwei der Elementengruppen, oder gar nur auf eine legt.

Wir wollen uns hier bei der Frage nach dieser „Gewichtsverteilung“ auf Bilder beschränken, und Baukunst und Bildhauerei außer Acht lassen. Seit jeher hat man bemerkt, daß die „Einstellung“ verschiedener Zeiten und verschiedener Künstler auf die drei Bild-Wesenheiten der Farbe, des Inhalts und der Form eine verschiedene ist, und hat deshalb die so entstandenen Bilder auch namentlich unterschieden. „Stilleben“ nennt man jene Darstellungen, die den kleinsten Wert auf die Form

und auf den Inhalt, den größten auf das rein Farbliche legen. „Genrebilder“ jene, deren Formung kaum mitspricht, deren Inhalt aber schon eine gewisse Bedeutung gewinnt. Zwar bleibt er noch relativ banalen, alltäglichen Charakters, aber er bringt doch zuweilen kleine Humore, erzählt Anekdoten, pflegt, unter Vermeidung des tief Erschütternden oder gar Tragischen, die „gemalte Novelle“. Gewinnt nun die seelische Bewegung des rein Inhaltlichen größere Ausmaaße, so reihen sich die Geschichtsbilder und religiösen Bilder an, dann die starken Kompositionen der Künstler mit genialer inhaltlicher Phantasie, die zuweilen in allen drei Bezirken, im Farblichen, Inhaltlichen und Formalen gleicherweise tief verankert sein können. —

Es ist nun außerordentlich schulend für das Auge und das nachfühlende Erleben, zuweilen diesen drei Gefühlsbezirken gesondert nachzugehen und so seine Empfindlichkeit für die spezifischen Reize gerade Eines der Gebiete besonders zu üben. Da nun das Verstehen und Nacherleben „inhaltlicher“ Gegebenheiten als das für den Menschen „biologisch“, das heißt zur Lebenserhaltung Wichtigste tagaus tagein im Leben selbst geschult wird, ergeben sich in diesem Bezirke auch den Bildwerken gegenüber kaum je nennenswerte Schwierigkeiten. *Was* dargestellt ist, wird von jedem Menschen am leichtesten erkannt, und ist daher meist jener Bezirk des Bildverstehens, in dem der Laie Zeit seines Lebens verharrt.

Das rein Kompositionell-Formale, das in der Architektur die Hauptrolle hat, doch auch bei allen nicht-naturalistischen Bildern so wichtig wird, haben wir bei so manchen Werken, besonders aus dem italienischen Bereiche, ausführlich besprochen. Es bleibt aber noch die Notwendigkeit eines ausdrücklichen und möglichst eindeutig isolierten Hinweises auf das farbliche Element.

Die mechanische Farbenreproduktion kann immer noch nicht mit letzter Sicherheit die einzelnen Nuancen in ihrer einmaligen Feinheit wiedergeben. Da es aber bei guten Kunstwerken gerade auf diese Feinheit der einmaligen Nuance durchaus ankommt, würde uns eine farbige Reproduktion für unsere Zwecke nichts nützen. Wir wählen deshalb als Beispiel ein Bild des Berliner Museums, das von den meisten Lesern wohl ohne große Mühe aufgesucht werden kann. Aber auch der, dem dies nicht möglich ist, nehme unseren Hinweis zum Anlaß, sich zuweilen bewußt zu „vereinseitigen", sein seelisches Blickfeld „einzuengen", und seine Aufmerksamkeit unter Ausschaltung alles Übrigen möglichst rein auf die Farbe eines Kunstwerkes zu richten. So wie man dies ja auch vor der Natur machen kann. Man kann ja auch einen Baum entweder auf die Form seines Wuchses, oder auf die Bündel seiner „Grüns" hin betrachten, man kann den bewölkten Himmel mit Einstellung auf seine Färbung oder auf die Formen der Wolkenbildung hin ansehen, ja man kann, einmal darin geübt, jedes Gesicht, das einem

gegenüber sitzt, in einer Art seelischen Jonglierens wechselnd auf seine Farbe oder auf seine seelischen Inhalte oder auf seine Form hin betrachten. —

Man stelle sich also vor dem Bilde Terborchs vorerst wie immer rein ästhetisch ein: auf die Gefühlsvermittlung des Ganzen. Es handelt sich nicht um eine „Väterliche Ermahnung", wie man lange, wie noch Goethe glaubte, auf den diese Benennung zurückgeht. Sondern um eine kleine Liebesangelegenheit, die zwischen dem Kavalier und dem stehenden Mädchen besprochen wird. Nicht um Liebe im großen, aufregenden Sinne. Sondern nur um ein Spielen mit kleiner Erotik, um das leise Zögern eines Mädchens und das zierliche Zureden eines Kavaliers, der kostümlich offenbar besser ausgestattet ist als geistig. Man nehme also dies leicht dümmliche Dozieren des Verliebten, das körperlich und seelisch etwas Abgewendete des stehenden Mädchens, und das schmeckend mit sich selbst beschäftigte Dabeisitzen des zweiten Mädchens in seiner rein inhaltlichen Gefühlsbegleitung in sich, fasse das „naturalistisch Zufällige" der Zusammenstellung der Figuren, und richte nun, von dieser Basis aus, sein Augenmerk möglichst rein auf die Farben. —

Wie eine helle Perle aus dunklerem Grund leuchtet die breite Fläche des seidenen Kleides im Grausilber seiner Farbe neben dem zinnoberroten Tisch, dem roten Hocker, vor dem dunkelroten Bettvorhang auf dem gelbgrauen Boden. Das tiefe Schwarz des breiten Sammetkragens gibt ihm einen

gewichtigen Kopf. Das helle blonde Fleisch des Halses blüht im Lichte zwischen schwarzen Linien eingebettet. Rechts neben der Figur leuchtet dann das Farbenpaar Blau und Zitronengelb in den Federn des grauen Hutes des Offiziers, führt zu dem gedämpften Ockergelb des Lederwamses. Zwischen dem Weiß des Hemdkragens und dem Weiß der Manschette gleitet das Auge die in Bräunlichgrau gebetteten Schillerschuppen des Ärmels ab, nimmt das Rot des Stuhles heran, senkt sich zum Gelbgrau des Bodens. Wohin das Auge auch sieht, überall sucht es die Farbe, und findet sie in andauernder, ständiger Variation.

Man muß bei solchen Bildern das Gefühl haben, als wäre man beim Halse abgeschnitten, wäre nichts als Kopf, und im Kopfe nichts als Auge. Ob Kleid oder Nacken, ob Stirne oder Schuhsohle gilt gleich. Alles wird nur und ausschließlich Träger der Farbe.

Immer wieder muß man alles Inhaltliche und alles Formale zurückzudrängen, außerachtzulassen verstehen, um nichts als farbensuchendes und farbenfindendes Auge, nichts als Netzhaut zu sein. Das Feinste der Tönung und Schattierung wird dann lebendig. Man empfindet die unerhörte Delikatesse, den kultivierten Geschmack, das Raffinierte der Nuancenwahl im Leisesten der Differenz von Ton zu Ton. Leckerbissen, „Kaviar fürs Auge“ müssen die Tönungen werden. Und sie werden es, wenn man die Netzhaut in ihrer Empfindlichkeit schult und schult, zum Sehen der kleinsten Variationen,

der feinsten Valeurschritte zwingt und zwingt. Es wird ein lindes, liebkosendes Streicheln der Augen, das man so erlebt. Und man ermüde nicht, selbst das scheinbar — nämlich „inhaltlich“ — Nebensächlichste zu suchen und zu sehen. Man nehme die Färbung der Schuhsohle des Kavaliers über seinem Knie in den schmeckenden Blick: man gehe die Nuancen ab, die Innenfläche, den etwas abgetretenen Rand der Spitze, jedes kleine Näglein des Absatzes in seinem kleinen Leuchten. Man hänge sich in jede Franse des Beinkleides, man gehe den Degen entlang, und sehe ihn so, wie eine Raupe den Rand eines Blattes ab-frißt. Man häufe alle diese kleinen Entzückungen kaleidoskopartig ineinander. Farbenauge, nichts als Farbenauge muß man sein, den seidigen Glanz des ganzen Schillerkleides entlang, in jedes Fältchen muß man mit der Nuanzierung von Licht und Tönung kriechen, den kleinsten Wechsel schmecken, das kleinste Lichtlein wonnesam umstreicheln. Dann „stillen“ sich die Augen mit Nahrung, werden empfindsam wie Fingerspitzen, lohnen die Mühe durch fast sinnlich seelisches Berauschtsein. Das Stilleben auf dem Tisch, der Leuchter und das Buch, die Schale und der Pinsel, und gar das Bändchen! werden weite weite Felder süßer Augen-Weide. In jeder Fuge des Fußbodens lauern Entzückungen farblicher Freuden und wollen geweckt und aufgestöbert sein. Es wird eine Lust des Sehens! —

So übe man bei solchen Bildern, bei Stilleben und

Genrebildern, die Kunst des Farbensehens. Kommt man dann zu einem Größeren, zu Rubens oder Grünewald, zu Rembrandt oder Tizian, denen die Farbe Diener ist im Tieferen und Höheren des Inhalts und der Form: dann ist das Auge wohl bereitet, dort mit-zusehen, was hier das Wesentliche ist. Dann schießt im Ganzbilde schließlich alles zusammen zu Einem Strome innerlicher Verbundenheit, desto stärker und intensiver, je vor-gebildeter die Augen sind.

Abb. 29. Rembrandt, Holland, geb. 1606, gest. 1669 / Die Vision Daniels, um 1650 / Berlin.

Wir haben im Voraufgehenden oft davon gesprochen, daß ein großer Künstler nichts anderes ist, als ein großer, ein als Fühler innerlich bedeutender Mensch, der zufälligerweise die Technik irgendeiner Kunstart beherrscht. Zwar hat es auch Künstler gegeben, die gleichzeitig große Denker waren. Doch dies hat nie das Wesentliche des großen Künstlers ausgemacht. Sondern die Intensität und Seltenheit seines fühlenden Erlebens hebt den Künstler aus dem Kreis seiner Genossen.

Einer jener seltenen, ganz großen Fühler nun, die zufälligerweise malen konnten, war Rembrandt. Es ist nicht die Fülle einer weltenfernen Phantasie, die ihn emporhebt. Er hat seit seinen reifen Jahren stets nur Bilder dieser Erde gemalt. Er hat die biblischen Märchen und Geschichten vermenschlicht, hat sie als Gegebenes benützt, um stets und

stets nur Menschliches zu malen. Mag auch Christus einen Glorienschein, mögen die Engel auch Flügel haben: stets sind es Menschen, die er in ihnen malt, stets sind es Gefühle dieser irdischen Wirklichkeiten, die sie bewegen. Christus wird Arzt und Tröster, die Engel Boten eines Liebenden, der helfen will. Und nur wer weiß, wie Ethik innerlich erschüttern kann, nur wer schon an sich selbst erlebt hat, daß Mit-Leid und Mit-Freude zum Edelsten gehören, was Menschensinn erfahren kann, der wird mit Rembrandt leben, der wird die Nähe dieses Herzens erringen können.

Zwei Bilder von ihm wollen wir noch in unsere Seelen holen, dem nordischen Milieu, in dem wir alle leben, mit diesem tiefsten aller nordischen Seelenmaler, mit diesem „Siegel unseres Nordens" unseren innersten Tribut zu bringen. —

Daniel sah, jenseits einer Schlucht, die Vision eines gehörnten Widders, und fiel vor Schreck und staunendem Entsetzen in die Knie. Da sendet ihm der Gott des alten Buches einen Engel, der ihn tröstet. Und tröstend wiederaufrichtet, indem er ihm das schreckhafte Wundergebilde deutet.

Ein gelbweißes Gewand von wundervoller Wärme, gebadet, dicht überströmt von vollem, weichem Licht; behängt mit einer schottischen Schärpe von reichster, unerschöpflicher Farbenfülle; zwei goldenbraune Flügel, dunkler in ihrer Höhlung, aufgehellt zum Körper hin; ein wachsblondes, hellflachsfarbenes Haar in rinnend hängender Fülle: um-

geben in leuchtender Umarmung das dunkelblonde Haar des Daniel, das tiefe, goldschuppenübersäte Braun des Armes, das dunkelgraugrüne Gewand. Die Welt herum versinkt im warmen Braun der halb durchleuchteten Schatten. Wie die schwingende Folge zweier Glockentöne aus dunkler Dämmerung sich hebt, so hebt sich hier die Doppelfolge dieser zwei Figuren aus dem Nebelbrauen, ein hellerer und ein dunklerer Ton.

Der dunkle ist der Ton der Erde, Daniels, der hellere der hergesandte Ton des Himmels. Ein Mensch war in Erschütterung in sich gesunken, und lag in Leid und innerer Verdunklung. Da fühlt er eine Hand auf seiner Schulter, die ihn erhebt. Wie auf-gezogen von der breiten Wärme der Hand-Innenfläche hebt er sich auf. Man stelle diesen Leib in seiner Biegung nach. Der Fuß schleift vor, der Körper hebt sich langsam, der Arm geht vor, der Kopf dreht sich zu seiner rechten Schulter leise um. Man muß bei Rembrandt auf das Minimalste, auf die leisesten, eben noch merkbaren Verschiebungen des Körpers achten, und sie als Ausdruckgesten für Gefühltes lesen. Nie, so weit abendländische Kunstgeschichte reicht, findet man einen Zweiten, der so sehr mit dem Minimum des körperlichen Aufwandes das Maximum der seelischen Wirkung erreichte. Doch man muß wirklich auf die leiseste Verschiebung oder Drehung, auf das Stillste der Bewegung achten, es mit dem Blick erfassen. Wie hier etwa die Hand in wundersamem Staunen sich langsam

hebt und leise ihre Finger öffnet, wie ganz, ganz wenig nur der Kopf sich dreht, und nach dem Wundertröster hin sich richtet, das gibt, trotz der geringsten Verschiebungen des Körperlichen, das Stärkste im seelischen Ausdruck.

Und nun gar der Engel. Weit greifen beide Flügel zum Behüten aus, der Körper neigt sich weich und milde vor, der linke Arm hebt sich in seiner ganzen Länge in Einem breiten Zuge weisend auf. Die Augen gehen nicht in seine Richtung, sondern schauen still, in leisem Neigen des Gesichtes, voll warmer Liebe auf den Hingesunkenen. Und diesem Hingesunkenen legt nun der Engel die breite, weiche Hand still auf die Schulter, in breitem, stillem Ruhen. Man nehme dieses Legen, dieses Liegen ins Innerste des Herzens. Es ist in seinem breiten, vollen Haften von einer Wärme, in seinem stillen Druck von einer Güte, einer Liebe, die unbeschreibbar sind. Wie wenn ein Trostesstrom von dieser Stelle aus durch Daniels Körper flöße, mit seinem Blut in seinen Adern kreiste, ihn füllte, und die bedrängte Seele neu erstarken ließe, so legt sich diese Hand auf Daniels Schulter. Dann hebt sie sich! Sie hebt sich leise auf: und hebt mit ihrer warmen Fläche, mit nichts als ihrer inneren Haftung den Daniel empor, zieht ihn wie magisch nach und auf. Und so taucht er von unten her, in seinem Auferstehn zu neuem Leben, in die warme Höhle der beiden Arme seines Trösters, nähert sich seiner Brust, taucht ein in diese stille Grube warmen

Friedens, im innerlichsten Zueinander des Tröstens und Getröstetseins. —

So still-getragen ist das Gefühl des Bildes, wie man es nur bei Rembrandt findet. Er baut den Seelen warme Nester, in denen alles Grauen dieser Welt die Ruhe finden muß.

Abb. 30. Rembrandt / Der Verlorene Sohn, um 1668 / Petersburg.

Er war der ethischeste aller Maler. Und malte in seinen reifen Bildern fast stets nur ethische Probleme. Und gab die Lösungen der Nächstenliebe. So wie der Engel im Danielbilde diesem das Entsetzen stillt, zur Ruhe glättet, so glättet Rembrandts reife Hand und reife Seele stets den Sturm zu tiefem, menschlich ethischem Erleben.

Dabei ist das Geschehen in diesen Bildern stets auf ein Wenigstes beschränkt. Sie sind niemals so angelegt, daß in ihnen „viel vorgeht". Vom Inhaltlichen wird nur das Notwendigste gegeben und jedes „Beiwerk" fehlt. Schmucklos von außen her, ohne Anekdotisches, ohne Füllsel im Sachlichen. Denn Rembrandt ist stets nur darauf bedacht, wirklich den Kern des seelischen Problemes bloßzulegen.

Dabei ein wundervoller Farben-Seher. Das rein Farbliche ist bei ihm so reich, daß man zuzeiten meinte, auch ihn als reinen Farben-Maler fassen zu können. Doch wer dies tat, der sah an seinem Wesentlichen, an seinem inneren Menschentume vorbei. Zwar ist Rembrandts Auge auf einen un-

erhörten, vorher kaum je erlebten Reichtum des Farblichen gestellt. So reich und reicher im Sehen und im Bringen, wie irgendeiner der Genre- oder Stillebenmaler seiner Zeit. Doch von Terborch und dessen inneren Genossen scheidet ihn eben, daß er *mehr* hat, als geniale Netzhäute, daß er mehr sieht, als bloß die Oberfläche aller Dinge, in ihrem Farbenreichtum und in der Fülle ihres Scheins und Scheinens, mehr als die „Haut der Welt". Er sieht die Seelen hinter den Gesichtern, er sieht das Herz hinter den Gesten, er sieht das Tun seiner Genossen von den Schicksalen bestimmt, die sie erleiden.

Und er sieht dies alles mit stillem, mit-bewegtem Herzen. Gerade weil er innerlich so viel sieht, deshalb geht scheinbar so wenig in seinen Bildern vor. Denn wo es sich um innerste Bewegtheit des Herzens handelt, da wird die Sprache so der Gesten wie der Worte oft einfach, ein-fältig, unmittelbar. So wie Goethe das tiefste Leiden Gretchens nicht voller glaubt ausdrücken zu können, als daß er sie in kindlich-unmittelbarem Stammeln einfach die Worte mehrmals wiederholen läßt, die ihre Schmerzen nach Außen tragen: Wohin ich immer gehe, wie weh, wie weh, wie wehe wird mir im Busen hier! Ich bin ach kaum alleine, ich wein, ich wein, ich weine, das Herz zerbricht in mir. Dies schlichteste, all-unmittelbarste des Ausdrucks ist auch Rembrandts Weise. Und deshalb läßt sich auch so wenig zu seinen schönsten, gerade zu den innerlich größten seiner Bilder sagen und erzählen. Man

nehme sie in beide Augen, und wie man mit zwei runden Händen Wasser an einer Quelle schöpft und die Fülle zu den Lippen führt, so trinke man die Bildgestaltung in breitem Zuge in sich ein, und man wird das Herz berauscht und rauschend schlagen fühlen in einer menschlich-inneren Wärme, wie kaum bei einem anderen Maler aller Zeiten. —

Wie der verlorene Sohn heimkehrt, das Herz seines Vaters wieder zu suchen, wieder zu finden, das hat Rembrandt gemalt, kurz vor seinem Tode, als eines seiner letzten Bilder.

Er war über sechzig Jahre alt. Und jene Lockerung der Fügung, die Alterswerken stets zu eigen ist, die zeigt auch dieses Bild. Die „Komposition" ist locker und brüchig geworden. Die drei Männer rechts, die dem Vorgange zusehen, stehen abseits, machen das Bild in zwei Hälften zerfallen. Doch dadurch wieder bekommen sie etwas so Stilles, bloß Daseiendes, bloß als weise alte Schauende, nicht mehr als Tätige teilnehmend. Und der Schwerpunkt des Geschehens rückt nach links, gibt gleichsam auf einer kleinen, leicht erhöhten Bühne den Kernkomplex der Konzeption.

Der Sohn naht dem Vater. Und in schlichtestem, nicht weiter zu vereinfachendem Gehaben fällt er auf seine Kniee, rein frontal, in das Bild hinein. Man sieht die Sohlen seiner Füße, den vorgebeugten Leib. Der Vater hinter ihm, in schlichtest einfacher Vorderansicht, beugt sich über ihn. Und nun kommt alles, aber wirklich alles darauf an, die Geste des

alten Mannes nach-zu-halten, nach-zu-fühlen. Der Rücken knickt ein wenig in der Hüfte vor, der Kopf neigt sich ganz wenig nur zur linken Schulter, senkt mit dem stillen Sinken beider Lider den Blick, und in ihm eine gütig-milde Seele zum Knieenden hinab. Von diesem Kopf dann geht die einfache Figur eines auf die Spitze gestellten Quadrates aus: die beiden symmetrisch gehaltenen Arme. Dies Viereck öffnet seine untere Spitze, und nimmt den Sohn in sich. Und nun wiederum lege man gerade so, genau mit dieser Haltung der Hände und mit dieser Stellung der einzelnen Finger die beiden Innenflächen dieser Hände auf diesen schlichten Rücken. Und man fühle dies breite, flache, ach so warme An-Drücken dieser Flächen, dies Her-Drücken, dieses Bergen des geliebten Menschen. Vom Kopf des Vaters an, in seinen Schultern, in der ganzen Fläche gleichsam des Arm-Vierecks lebt dieser Druck. So wie der Druck des Windes in einem weichen Segel. Und wie die liebe-vollen, liebe-breiten Handgelenke und Handflächen den Sohn dem Herzen näher drücken, da scheut Rembrandt die harte, schmale, für die Breite seines Gefühles viel zu schneidende Begegnung des Profiles mit der breiten Brust: und dreht dem Sohn den Kopf zur Seite: auf daß das Breitere der Wange mit voller, wärmerer Berührung an die Brust des Vaters tauche. —

Auch hier ist wiederum das Reichste, Innigste der Seele mit dem Schlichtesten, Wenigsten des körper-

lichen Aufwandes erreicht. Doch wer diesen leisen Wellenschlag der Formen und Bewegungen wirklich nach-fühlen kann, der spürt, daß es nicht die Kleinbewegung einer Oberfläche ist, die hier den Spiegel kräuselt; sondern daß die Wellenhebungen und Wellensenkungen so minimal sind, weil sie aus dem Tiefsten her zur Oberfläche kommen. Fernher, wie vom Meeresgrund, schlägt das Herz der Erde.

SCHLUSS

Wir wollten die Methode des Bildwerk-Sehens lernen, und haben viel Seelisches dabei erfahren. Denn die Methode ist der Weg, und nicht das Ziel. Das Ziel des Kunst-Erlebens reicht in jene Höhen, in denen wir nach den „letzten Dingen“, nach dem Zweck des Daseins und dem Sinn des Lebens fragen.

Ein Zweck aber kann der Menschheit niemals von Außen her gesetzt werden. All jene von Außen her gesetzten Zwecke, die etwa die Religionen geben, sind Phantasieträume der Menschen selbst. Man muß dies sehen und muß den Mut finden, es sich einzugestehen. Sonst rennt man blind und durch den Glanz eines erträumten Jenseits abgeblendet durch dieses Leben, ohne es zu finden. Man muß den Zweck in dieses Leben selbst, auf diese Erde zwingen, wenn es sich lohnen soll, ein Mensch zu sein.

Es waren Viele schon, die dieses sahen. Und die versuchten, diesem Leben einen Sinn zu geben, indem sie einen Zweck ersuchten, der hier für diese Menschen ausführbar, erreichbar ist. Das größtmögliche Glück der größtmöglichen Zahl aller Menschen dieser Erde: das hat den Besten seit der Spätantike stets noch als ein Zweck gegolten, für den zu werben und zu wirken, für den zu leben lohnt.

Nun sind der Glücksquellen dieses Lebens einige. Da ist die Gesundheit des Leibes, die, in Nahrung, Kleidung, Wohnung und ärztlicher Hilfe jedem, aber auch jedem lebenden Menschen von Gemeinschaftswegen gesichert sein sollte. Für dieses „Minimum

der Existenz“ zu sorgen, müßte Sache Aller, nicht des Einzelnen sein. Müßte die Grundpflicht Aller sein. Nicht früher wird menschenwürdiges Leben auf dieser Erde möglich sein, bevor die nackte leibliche Existenz aller, aber auch aller Menschen von Gemeinschaftswegen gesichert ist.

Über diesem Notwendigen nun leben die beiden Bezirke des Übernotwendigen: die Zivilisation und die Kultur.

Die Zivilisation sorgt für die über das Notwendige hinausgehende Erleichterung der materiell-körperlichen Lebenserfordernisse. Sie baut das Existenzminimum der Nahrung, Kleidung, Wohnung aus, erleichtert das Leben, erweitert den Lebensraum, ermöglicht durch Ackerbau und Viehzucht, durch Straßen und durch Eisenbahnen, durch die Erfindungen der Technik ein materiell reicheres Dasein.

Und über ihr wächst die Kultur: als die übernotwendige Ausgestaltung unserer *seelischen* Bedürfnisse. In zwei Gebieten erreicht sie den höchsten Gipfel: in Wissenschaft und Kunst.

Die Wissenschaft, die die Wahrheit feststellt um der Wahrheit willen; und die Kunst, die Gestaltungen schafft, um des Gestaltens willen: sie geben die höchsten Wege, die der Mensch zu gehen vermag.

Soll nun als Zweck von unser aller Leben das größtmögliche Glück der größtmöglichen Zahl gelten, so denke man zurück.

Von der Sicherung des Leibes, über die Lebenserleichterungen zivilisatorischer Bemühungen, bis

zu den reinen Freuden, die das Erwerben von Wissen und das Erleben von künstlerischen Gestaltungen bietet; dazu dann noch die Freudenquellen, die im Verhältnis von Mensch zu Mensch beschlossen sind: wie reich kann doch das Leben sein, faßt man es erst in seiner ganzen Fülle.

Eine Frucht dieser Fülle nun ist die Kunst. Sie schafft die Möglichkeit, Gefühle zu erleben, die von fernsten Zeiten und Ländern her bis in die Gegenwart lebend sind. Sie weitet den Freudenkreis des Einzelnen, indem sie ihn den Anderen verbindet. Sie bietet einen Reichtum an Glücksmöglichkeiten, der für den Einzelnen wohl unausschöpfbar ist. —

In der Weltformel bewußten Menschenlebens, in dem einzigen Gedanken, in dem der Aufrechte noch Rechtfertigung seines Lebens finden kann: in der Zwecksetzung des größtmöglichen Glückes der größtmöglichen Zahl: sind es also, auf höchster Bahn, drei Dinge, die Menschen menschenwürdig an diese Erde binden können: Verbundenheit von Mensch zu Mensch in Liebe und in Ethik; Streben nach erkennendem Wissen um die Tatsachen dieser Erde und der anderen Gestirne; und Freudensuche in den Werken aller großen Künstler, die je gelebt, zu allen Zeiten und bei allen Völkern. Drei Ringe sind es: und alle drei sind echt!

INHALTSVERZEICHNIS

BILD=BEISPIELE



Köln / Dom. Um 1350



Paestum / Poseidontempel. Um 600 v. u. Z.

1



Florenz / Findelhalle von Brunellesco. 1419





3 Maria Laach / Abteikirche. Um 1100 — 1150



Limburg a. d. Lahn / Dom. Geweiht 1235

4



Marburg / Elisabethkirche. Um 1250



Freiburg i. Breisgau / Münster. Um 1300



Donatello / David Um 1435



Verrocchio / David. Um 1465





Donatello / Gattamelata. Um 1450





Verrocchio / Colleoni. Um 1485



Donatello / Maria und Kind. Um 1440



Schüler Donatellos / Maria und Kind





Straßburg, Münster / Statue der „Kirche". Um 1250





Riemenschneider / Madonna mit Kind. 1493



Fra Angelico / Reigen der Seligen. Um 1445



Masaccio / Trinität. Um 1425

16



Giorgione / Madonna in Castelfranco. Um 1504



Raffael / Madonna von Foligno. Um 1512



Raffael / Sixtinische Madonna. Um 1516

19



Tizian / Madonna des Hauses Pesaro. 1526



Lochner / Madonna in der Rosenlaube. Um 1440



Multscher / Pfingstfest. 1437



Witz / Abisai bringt König David Wasser. Um 1435

23



Witz / Sabotai und Benaja bringen König David Wasser. Um 1435



Schongauer / Maria im Hofe. Um 1480



Geertgen / Johannes auf Patmos. Um 1490



Altdorfer / Heilige Nacht. Um 1515



Terborch / Väterliche Ermahnung. Um 1650



Rembrandt / Die Vision Daniels. Um 1650



Rembrandt / Der verlorene Sohn. Um 1668

Andere Bücher des Verfassers

Naturalismus · Idealismus · Expressionismus

83 Seiten — 48 Abbildungen — Gebunden 3 Mark

Im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig

18. bis 22. Tausend



Die Neue Malerei

151 Seiten — 95 Abbildungen — Gebunden 5 Mark

Im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig

1. bis 5. Tausend


GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01515 3055

